د . حسن البندارى

جدليّة الأداء التبادلى
فى
الشعر العربى المعاصر

مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد ـ القاهرة
١٩٩٩

جدليّة الأداء التبادلى
فى
الشعر العربى المعاصر

الطبعة الأولى ١٩٩٥ م
الطبعة الثانية ١٩٩٩م

مقدمة

تطرح «الإنجازات النقدية» العديدة - التى صدرت فى السنوات الأخيرة من هذا القرن العشرين - إشكالية قوية على وعْى كل من القارئ العادى والقارئ المتخصص على السواء، ذلك أنها تعكس مناهج وتناولات حداثية غزت البيئات الأدبية المحلية والعالمية، تتمثل في «الأَلْسُنية» و«الإحصائية» و« البنيويّة» و«التفكيكية» و«السيميوطيقية» أو «المرفولوجية» وغير ذلك من المناهج والتناولات، التى ينتصر لها أصحابها ويؤيّدها أنصارها من المبدعين والنقاد؛ لأنها فى تقديرهم قادرة على تقديم رؤية «حقيقية» للنص الأدبى تتضاءل أمامها الرؤى النقديّة للمناهج التقليدية التى تتصدّى له .

وقد ساعد على ازدياد تأييد هذه الإنجازات، أن هذا النوع من الدرس النقدى للأدب ينتقل ويسرى بسرعة شديدة فى البيئات العربية والعالمية بسبب سهولة التعرّف عليه من مصادر التوصيل المرئية والمسموعة التى تطورت تطوراً مذهلاً نتيجة التقدّم الهائل الذى أحرزه التفكير التكنولوچى العالمى .

ومن الطبيعى أن لايجد القارئ العادى أية مشكلة أمام «النصوص الإبداعية المدروسة بهذه المناهج» ، لأنه سرعان ما ينصرف عن قراءتها دون إنفاق أى جهد للإحاطة بها، وربما يتظاهر بمعرفة هذه المناهج - كما صرّح لى غير قارئ عادىّ - حتى لا يُوصف بالجمود أو التخلّف .

ولكن المشكلة تبدو حادّة ومؤرّقة للقارئ المتخصص، لعِلْمه بهذه الإنجازات، وإدراكه لدورها، ووَعْيه بتأثيرها فى الحركة الإبداعية والنقدية،

ن حيث إنها تشكّل «تحدّيًا» سافرًا لما هو موروث ومتفق عليه، و«دعوةً» لمحّة لفحص جانبها التطبيقى، ولن يكون بوسْع هذا القارئ ـ من ثمّ ـ غاهلها أو الاكتفاء بالتظاهر بمعرفتها .

ولئن كان تحديث «الأداء الشعرى التقليدى» حقًا مشروعًا يمارسه كلُّ ن ينشد التطوير للغة الشعر فى جميع عصور الأدب ـ فقد اجتهد الشعراء على اختلاف مذاهبهم وتباين اتجاهاتهم فى البحث عن صيغ جديدة ى هذا الأداء وتنمّيه، على النحو الذى حققه الشعراء الأوربيون قبل حلول القرن التاسع عشر، والشعراء العرب منذ مطلع القرن العشرين. فإذا ضيف إلى ذلك أن الشاعر الحديث فى العقدين الأخيرين من هذا القرن قد أتيحت له فرص الاطلاع الفورى على «المنجزات النقدية» المتوالية هنا وهناك ـ فإن الشعراء العرب يكونون بذلك قد خطوا خطوات واسعة فى تحديث الأدوات الفنية فى القصيدة العربية تحديثًا يتلاءم مع حركة هذه المنجزات الملحة على البيئة الأدبية .

وتكشف النصوص المختارة للدراسة ـ وهى ممثلة لتيارات ومذاهب واتجاهات معنوية وشكلية متنوعة ـ عن جهود أصحابها فى تجديد مفردات القصيدة، وتحديث لغتها بعامة، يعينهم على ذلك طبيعة الموضوع أو نوعيّة المعنى المركزى الذى يريدون صوغه وتوصيله إلى المتلقى . وقد تمثلت هذه الجهود فى إجراءات فنية عديدة منها إجراءان يتعلقان بتوظيف الشعراء لكل من «الصيغة الطلبية» و«التدخّل بالارتداد أو الحوار» فى مجرى السرد الخبرى الواصف لتجربة القصيدة أو النص الشعرى، على نحو تبادلى. وقد اتّسم كل إجراء بسمات فنية متميزة، دعت إلى تناولهما فى فصلين:

أما الفصل الأول : فهو «تبادل السرد الوصفى والصيغة الطلبية» ، ويعنى بَرَصْد نظام تبادل السرد والصيغة الطلبية ، الذى يهدف إلى إضاءة المعنى الكلى ، وبيان الأثر الجمالى له ، باعتباره مهارة لغوية يلجأ إليها الشاعر لبثّ حيويّة إضافية فى القصيدة تمتدّ بالضرورة إلى قدرة التلقّى لدى المتلقى. وقد تنوع هذا التبادل إلى أنواع شملتها ثلاثة مباحث ، على أساس تنوّع الصيغة الطلبية الداخلة على مجرى السرد ؛ المبحث الأول هو «تبادل السرد الوصفى والصيغة الطلبية الحاسمة» ، والمبحث الثانى هو «تبادل السرد الوصفى والصيغة الطلبية الخافتة» ، وأما المبحث الثالث فهو «تبادل السرد الوصفى ، والصيغة الطلبية المتوتّرة» . وقد عمدتُ فى هذه المباحث إلى بيان الدلالات المعنوية المتعددة لعملية التبادل .

وأما الفصل الثانى فهو «تبادل السرد الوصفى والتدخّل النوعى الكاشف» ، ويختص بدراسة إجراءين فنيّين حققهما الشعراء العرب المعاصرون للكشف عن المعنى المركزى للقصيدة أو النص الشعرى وتعميقه ؛ فقد يقطع الشاعر السرد الوصفى ويوقفه بغرض «الارتداد» مرة أو أكثر بذهنه لطرح تفاصيل تتصل بالماضى لأن لها دلالة فى الحاضر ، أو يعقد مبادلة حوارية أو أكثر لتعزيز المعنى وتقويته وتأييده. وقد اشتمل كل إجراء على خواص فنية بارزة. فاقتضى ذلك دراستهما فى مبحثين. الأول هو «تبادل السرد الوصفى والارتداد النوعى الكاشف» ، والثانى هو «تبادل السرد الوصفى والحوار النوعى المضىء» .

وقد حرصتُ أثناء بحث «جدلية التبادل....» فى هذا الكتاب على فحص أشعار الشعراء المعاصرين المقدّمة بهذه الجدليّة ، للكشف الواضح

عن المبادئ والآليات الفنية التى وظفها الشعراء فى أشعارهم، واستظهار الطاقة الجمالية التى تحتوى عليها هذه الجدليه، دون الإغراق فى «التناول الضبابى» أو «التحليل الغامض» الذى يدفع بالنص الشعرى إلى سراديب مظلمة مبهمة، تصرف عنه ـ بالضرورة ـ قارئ اليوم، الذى تحاصره من كل اتجاه تكنولوچيا سمعية ومرئية، تغرية بالكف عن القراءة والامتناع عن الاطلاع بهدف الاقتصار على الاستماع والمشاهدة، توفيراً لوقت يمكن أن تستهلكه عناصر أخرى غير القراءة والاطلاع... وهذا يعنى أن قارئ اليوم تتحدّاه، قوى شرسة لن يستطيع مواجهتها إلاّ بربْطه بنصوص «إبداعية»، وتحليلات نقدية لا تسرف فى التحديث، ولا توغل فى الحداثة.

وأسأل الله التأييد والصواب

حسن البنداري

الفصـــل الأول
تبادل الســـرد الخبرى
والصيغـــة الطلبيـــة

تمهيد :

قد يعبّر الشاعر عن تجربته الشعرية بصيغة « واحدة إخبارية تقريرية » منسابة كانسياب مياه فى مجرى أملس لا يعترضها عائق طبيعى أو مصطنع، أو بصيغة « طلبية » تتسم بالتراجع والتقدم، وبالصعود والهبوط علي حسب الأحوال النفسية للشاعر. وربما يعمد إلى التنويع في تعبيره ، بأن يغاير فيه بين « الصيغة الخبرية » ، « والصيغة الطلبية » ، على نحو تبادلى ، حيث يبدأ قصيدته بإحدى الصيغتين ، ثم يعدل عنها إلى الأخرى، ثم يعود إلى الأولى ... وهكذا . ويهدف الشاعر بإجرائه التنويعى هذا إلى تحقيق أمرين يتصل أحدهما بالآخر اتصالاً وثيقًا .

أما الأول فيتعين فى أن الشاعر يرى أن مهارة أدائه وتميّزه تكون بخروجه على الأداء اللغوى المألوف، أو التمرّد على « عاديّة الأداء » ، الذي يميل إليه قارئ كسول لا يريد أن يعنّى نفسه مشقة المتابعة ، وينشد بدلاً منه أداءً آخر يتوافق مع قارئ أكثر وعيًا ، وأشد إدراكًا ، ولا يجد صعوبة في تقبّل أية مخالفة لما هو مألوف وعادى .

وأما الأمر الثانى فهو أن هذه المهارة اللغوية الفنية تمتد إلى عملية التلقّى ؛ فيتمكن الشاعر بواسطتها من أن يستحوذ على اهتمام القارئ فيربطه بجزئيات النص الشعرى وجوانبه، لأنه سيجتهد في أن يسوق إليه «عناصر جمالية» بشكل معين تكشف عن طبيعة المشاعر ونوعية العواطف الكائنة فى هذا الموضع أو ذاك من النص الشعرى، كما تكشف عما يتولد عن النص من ردّ فعل لدى المتلقى ، ومن ثم تتحول هذه المهارة إلى قوة

أسلوبية ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ ـ كما يقول ميشيل ريفاتير Micheal Riffaterre ـ بواسطة « إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام ، وحَمْل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها شوّه النص ، وإذا حللها وَجَد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبّر ، والأسلوب يبرز »(١)

والحق أن نصوصًا كثيرة من شعرنا العربى القديم قد حفلت بهذا التنوع الأدائى ، على النحو الذى نجده فى أشعار الشعراء القدماء في العصر الجاهلى وما بعده ، ويتضح ذلك فى نصوص لامرئ القيس أو غيره تتم فيها المراوحة بين النهج الخبرى التقريرى المناسب ، والنهج الطلبى الإنشائى المضطرب ؛ فامرؤ القيس يستهل احدى قصائده بأداء طلبى هكذا(٢) .

لمن الديارُ غَشيتُها بسُحَام ... فَعَمَايَتَيْنِ فَهَضْب ذى أَقْدَامِ
فصفا الأطيط فَصَاحتين فغاضِرٍ ... تَمْشِى النَّعَاجُ بهَا مع الآرَامِ

فهذا الأداء الاستهلالى ـ اعتمد على عنصر « التساؤل » الذى يملك طاقة تستفزّ المشاعر وتحرّكها بوجه عام ، وبخاصة إذا كان العنصر غير عادىّ كما نراه هنا ؛ لأن سؤال الشاعر عن « الديار » والأماكن والمواضع

(١) عبد السلام المسدّى : الأسلوبية والاسلوب ـ الدار العربية للكتاب ـ ليبيا ، تونس ط (٢) ١٩٨٢ ص ٨٣ ، ود . سعد مصلوح : الأسلوب . دراسة لغوية إحصائية دار الفكر العربى ـ القاهرة ط (٢) ١٩٨٤ ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٢) الأعلم الشنتمرى : الشعراء الستة (مختار الشعر الجاهلى)، تحقيق وشرح مصطفى السقا مكتبة البابى الحلبى بمصر ط (٤) ١٩٧١ ص ٩٠ – ٩٢ ، وديوان امرئ القيس : تحقيق أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ط ١٩٨٤ ط(٤) ص ١١٤ ، غشيتها : قصدتها ، سحام وعمايتين ، وهضب ، وصفا الأطيط ، وفصاحتين وغاضر ـ مواضع كان امرؤ القيس يتنقل فيها، النعاج : بقر الوحش ، الآرام : الظباء .

المذكورة فى البيتين ـ يجمع بين « متضادين » . إذ هو « سؤال الجاهل وهو بها جدّ عالم ، كأنه لفرط ما عراه من الدّهش لتغيّر معالمها أنكرها (وجهلها) ، وخاصة حينما رأى بها البقر والآرام تمشى بعضها وراء بعض آمنة من الأنيس لقدَم عهدها به »[1] . وهذا يعنى أن امتلاك هذا العنصر لقدرة التأثير وإمكان الاستثارة ـ راجع إلى هذه «الثنائية الضدّيّة» ، التي يشتمل عليها .

وقد عمد الشاعر إلى « الأداء الخبرى » الحكائى عقب هذا التساؤل ، استجابة لإحساسه باحتمال أن يطالبه « القارئ » بالتوقف قليلاً لكى يتحدث عن هذه « الديار والمواضع » . فقال بصيغة خبرية حكائية :

٣ـ دار لهند والرّباب وَفَرْتَنى ولميس قبل حوادث الأيام

إن هذا « التوقف » ضرورى لنا ننشده ونرغبه ، لأنه حديث عن ديار كانت تضم حبيبات الشاعر قبل أن تفرق بينه وبينهن حوادث الأيام . أى أننا نحتاج إلى وقفة قصيرة حكائية تتناول هذه الديار والأماكن التى جرى السؤال عنها . ولا يناسب التعبير عن هذه الوقفة إلاّ « الأداء الخبري » .

ولكن امرأ القيس ما لبث أن وظف « الأداء الطلبى » المتمثل فى عنصرى « الأمر » و « الاستفهام » فى البيتين[2] .

٤ـ عُوجَا على الطَّللِ المحيل لأننا نبكى الديار كما بكى ابن خذَامِ
٥ـ أو ما ترى أَظْعَانهنّ بواكِراً كالنخل من شوكان حين صِرَامِ ؟

---

(١) مصطفى السقا : شرح القِصيدة ص ٩١ من مختار الشعر الجاهلى .

(٢) عوجا: ميلا واعطفا ـ المحيل : المتغيّر . ابن خذام : شاعر جاهلى قديم بكى الديار قبل امرئ القيس . الأظعان : الإبل عليها الهوادج ، وشوكان : موضع باليمن كثير النخل . صرام النخل : قطع ثمره .يقول : « ألا ترى أظعان هذا الحى حين ارتحالهن تشبه هوادج نسائهم فى ألوانها المختلفة ـ ألوان النخل حين قطافه ، من أحمر وأصفر وأسود ، كأنه ينظر إلى الظعائن مرتحلات على الهوادج ، مع أنهن سرن منذ زمان بعيد وذلك من شدة تشوقه إليهن » ص ٩١ شرح السقا بالمصدر السابق .

فالشاعر – كما نرى – قطع بهذين العنصرين « السّرد الخبرى » على نحو مفاجئ ، واستبدله بصيغة طلبية مقصودة ، لأنه أراد أن يلفت نظرنا إلى أهمية هذا الطلل وقيمته النفسية ، التى تقتضى منه ومنا التحوّل إليه وزيارته . ولا يتسنى له ذلك إلاّ بصيغتى (عوجا) و (أو ما ترى) الطلبيّتين .

ومما يمنح « الفاعلية » لهاتين الصيغتين – امتلاك كل منهما لخاصة إضافية مؤثرة ؛ فالعنصر الأمرى (عوجا) أى (تحوّلا) موجّه إلى شخصين متوهَّمين ، « جرّدهما » الشاعر من نفسه ليكونا بصحبته يأتنس بهما عند اتجاهه نحو « الطلل » ، وإن كان يقصد نفسه بهذا التجريد الذي هو « إخلاص الخطاب لغيرك ، وأنت تريد به نفسك لا المخاطب نفسه » كما يقول ضياء الدين بن الأثير[1] . عمد إلى ذلك ليكون هذان المجرّدان شاهدين على بكائه الحزين المتحسر على هذا الماضى الجميل الماثل بين عينيه الآن . على حين اقترن العنصر الاستفهامى (أو ما ترى؟) بشخص متوهّم جرّده الشاعر أيضا من نفسه ، ليشاركه « رؤية منظر » الإبل الراحلة بحبيباته عن تلك الأماكن الأثيرة لديه ، هذه الرؤية التى تثير حنينه ، وتحرّك شوقه إلى الماضى الجميل .

إن كل عنصر من هذين العنصرين – فى حدود هذا التصوّر – قد تعدّى معناه الأصلى الحقيقى إلى معنى إضافى فنى . هو « شدة الحزن وعمق الأسى » بالنسبة للأمر ، و « قوة الشوق وتواصل الحنين » بالنسبة للاستفهام .

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر . تحقيق/ د. أحمد الحوفى ، ود. بدوى طبانة . نهضة مصر، ٤٢٣/١ .

وعلى هذا النحو من المزاوجة أو المراوحة أو التبادل بين العناصر تمضى هذه القصيدة وقصائد أخرى لامرئ القيس ، ولغيره من الشعراء القدامى ، تحفل بها دواوين الشعر العربى القديم ، مثل قصيدة الشاعر العباسى أبو محمد على بن محمد التهامى المتوفى سنة ٤١٦هـ . فقد اشتملت على حركة أسلوبية تبادلية عمد إليها هذا الشاعر ليعبِّر عن تأثره البالغ لوفاه ابنه الصغير ، يقول فى ذلك[١] :

١ ـ حكم المنية فى البرّية جار	ما هذه الدنيا بدار قرار
٢ ـ طبعت على كدر وأنت تريدها	صفوا من الأقذار والأكدار
٣ ـ ومكلف الأيام ضد طباعها	متطلبٌ فى الماء جذوة نار
٤ ـ وإذا رجوت المستحيل فإنما	تبنى الرجاء على شفير هار
٥ ـ فالعيش نوم والمنيّة يقظةٌ	والمرء بينهما خيال سار
٦ ـ فاقضوا مآربكم عجالا إنما	أعماركم سفر من الأسفار
٧ـ ليس الزمان وإن حرصت مسالما	خلق الزمان عداوة الأحرار
٨ ـ إنى وترتُ بصارم ذى رونق	أعددْتُه لطلابة الأوتار
٩ـ والنفس إن رضيت بذلك أوأبتْ	منقادة بأزمّة الأقدار
١٠ـ ياكوكبا ما كان أقصر عمره	وكذاك عمر كواكب الأسحار
١١ـ وهلال أيام مضى لم يستدر	بدرا ولم يمهل لوقت سرار
١٢ـ أبكيه ثم أقول معتذرا له	وُفِّقْتَ حين تركت ألأَم دار

(١) النص منقول من د. أحمد أبو حاقة : البلاغة والتحليل الأدبى .بيروت ط ١٩٨١ ص ١١٧ وما بعدها .

**١٣ـ جاوزْت أعـدائى وجـاور ربّه		شــتّــان بين جــواره وجـــوار**

**١٤ـ قصرت جنونى أم تباعد بينها		أم صُــوّرت عــينى بلا أشــفــار**

فالأبيات ـ كما نرى ـ تتضمن تبادل « الصيغ الخبرية » الواصفة حالة الشاعر النفسية ، والصيغ الطلبية التى تدخل بها على مجراها . وذلك أنه قدّم الأبيات (١ – ٥) بصيغة خبرية ملائمة لهدف الشاعر هو الإخبار العام باستحالة الخلود وحتمية الفناء ، ولكنه لا يستمر فى ذلك طويلاً حيث يقطع هذه السردية الإخبارية ليوظف صيغة طلبية أمرّية فى البيت السادس ، وهى صيغة مناسبة لأنها بمثابة « النتيجة » المستخلصة من التقديم الخبرى السردى ؛ فما دام الخلود أو البقاء الأبدىّ مستحيلاً فإن على الإنسان التنبه إلى قصر حياته . فالأمر الذى أصدره الشاعر ليس إلا تنبيها ضروريا ، وتوجيها حاسما للأحياء . ثم يعود الشاعر إلى الأسلوب الخبرى فى البيت السابع وما بعده من أبيات (٧–٩) لتأكيد هذه الحقيقة الحتمية .

ولكن الشاعر ـ رغم إيمانه بهذه الحقيقة ـ يشعر بحسرة شديدة وبمرارة عميقة لفقْد ابنه الصغير ، ولذلك نجده فى البيت العاشر يتخلى عن صيغة الإخبار ليناشد ابنه الراحل بصيغة طلبية ندائية « ياكوكبا » لتدل على هذا الشعور المتمكن من نفسه ، ثم ما يلبث أن يعود إلى الإخبار عن حالة الحزن والأسف التى تتملكه وذلك فى الأبيات (١٠–١٣) .

ثم يوقف تيار السرد الخبرى المؤكّد لشعوره بالحسرة ـ ليعبر عن انهياره النفسى ، وذلك بصيغة طلبية استفهامية مكررة وذلك فى البيت الرابع عشر ، مريدا بها إقرار حزنه وتقرير أساه ، المتمثل فى انفتاح أجفانه دليلا على استمرار يقظته واتصال سهده بسبب فقده لابنه الصغير العزيز.

ويتبين لفاحص هذين النصين وغيرهما من النصوص المماثلة التي تحفل بها دواوين شعرنا العربي القديم، ودواوين شعرنا العربي الحديث – أن ثمة عناصر أخري غير ما أشرنا تتبادل المواقع مع «السرد الخبري الوصفي» أو تُداخله. مثل عناصر «التمني» والترجي والنهي – استعان بها الشعراء علي النحو «التداخلي» للكشف عن الطاقة الكامنة للمعني المتناول.

ويلاحظ أن هذه العناصر الأسلوبية تتفاوت طاقاتها ووظائفها من حيث «قوة التوجه الطلبي وتوتره وضعفه» عند استغلالها في عملية التبادل النوعي. ومن ثم يمكن تصنيفها في ثلاثة ظواهر تتعلق بمدي «قوة الطلب» المتعينة في صيغتي «الأمر والنهي»، ومدي «خفوت» هذه القوة التي تتوج بها صيغتا «التمني والنداء»، ومدي «التوتر» الذي تفيده صيغة الاستفهام. وقد اقتضي ذلك تأمل هذه الظواهر ودراستها في ثلاثة مباحث متمايزة. يعني الأول بعملية تبادل السرد الوصفي والصيغة الطلبية الحاسمة، ويعرض الثاني لتبادل السرد الوصفي والصيغة الطلبية الخافتة، ويعمد الثالث إلي فحص الطاقة التوترية الناجمة في إطار تبادل الصيغة الاستفهامية والسرد الوصفي.

المبحث الأول
تبادل السرد الخبرى
والصيغة الطلبية الحاسمة

المبحث الأول

تبادل السرد الخبرى والصيغة الطلبية الحاسمة

يتعين «التبادل» هنا في تقديم الشاعر الحديث قصيدته أو نصّه الشعري بأداء خبري يتولي به تحديد حالته أو حالة سواه الظاهرة للمتلقي أو الخافية عنه، ثم لايلبث أن يعدل عن هذا الأداء إلي آخر طلبي يصدر خلاله الأمر بتنفيذ شيء ما، أو النهي عنه، وذلك لعلة فنية ذات طاقة نفسية. ويمكن لنا التعرف علي هذا بجلاء، والإحاطة به والاهتداء إليه بواسطة معلمين تعكسهما نصوص شعرية غير قليلة.

أما المعلم الأول فهو: «تدخّل التوجّه الآمر في مجري الصيغة الخبرية الوصفية». وذلك لإرساء طائفة من الدلالات النفسية الكاشفة مثل «التوسل والضراعة، والخضوع العاطفي ،والجيشان الاحتجاجي، والاستغاثة بحثا عن منجد أو مغيث». وغير ذلك من الدلالات. وتتضح دلالة «التوسّل والضراعة» فى قصائد كثيرة، مثل قصيدة أحمد شوقى (الرحلة إلى الأندلس) التي نشهد فيها مدي حزنه وعمق انتمائه لوطنه، الذي أرغمه الإنجليز علي مغادرته نفيا إلي الأندلس بإسبانيا قبيل الحرب العالمية الأولي، وذلك بسبب معارضته احتلالهم مصر، وسياستهم الاستعمارية فيها، وقمع الأصوات التي ينادي أصحابها بحقهم في الحياة الحرة، وتحريرها من الأجانب الذين يسيطرن علي كافة الموارد الاقتصادية، يقول في هذه القصيدة:[١]

اختلاف النهار والليل ينسي　　　اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

(١) أحمد شوقي: ديوانه المكتبة التجارية الكبرى، ٢/٤٤، ٤٥.

وصـفـا لي مُـلاوة من شـبــاب ... صُـــوِّرت من تصـــوّرات ومسّ
عـصـفت كـالصّبـا اللعـوب ومرّت ... ســنـَـةً حــلــوة ولــذةَ خَـلــس
وسـلا مـصـر هل سـلا القلب عنهـا ... أوَ أسـا جُـرّحـَـه الزّمـان المؤسّي

فقد استهل شوقي هذه الأبيات «بسرد خبري»، ينتمي إلي «الخبر الابتدائي»(١) الذي لايحتاج إلي تأكيد، لأنه قصد أن يوصل إلينا قضية عامة أو «حكمة» تتعلق بالطبيعة البشرية، ولذلك يعرفها جميع الناس ولاينكرونها وهي: أن مرور الزمن كفيل بأن يجعل الإنسان ينسي همومه وأحزانه مهما بلغت من القوة والشدة. وهذه الحكمة التي تشبه «القانون» الملزم تتطلب موافقة من يستمع إليها أو يتلقاها، دون رفض أو اعتراض، لأنها واقع يتغير.

ولكن شوقي بحكم قوة حنينه إلي وطنه، وعُمق تذكره له، وإدراكه بأن «محنة النفي» لايمكن أن تهزم إرادته- خالف هذه «الحكمة- القانون- الواقع» فلم ينحن لعموميتها، ولم يتقبل تسلطها عليه فبادر بإصدار «أمرين» متواليين لشخصين وهميين جرّدهما من نفسه علي عادة الشعراء العرب القدامي يأمرهما بتذكيره بصباه الذي لايمكن نسيانه، لما يحمل من صور مؤنسة، وبشبابه الزاخر بالسعادة. ثم يصدر أمرا ثالثا إليهما بأن «يسألا» مصر عن إمكان أن ينساها من أخلص الحب لها مثله.

وقد حققت الأصوات الأمرية الثلاث الثلاثة أهداف متصلة. أولها: أن هذه الأصوات أو الصيغ قد أظهرت الجانب الفني أو البلاغي لها. فلم تكن مجرد صيغ أمرية تعني «طلب حصول الفعل علي جهة الاستعلاء

(١) أحمد مصطفي المراغي: تاريخ علومن البلاغة والتعريف برجالها ط البابي الحلبي. مصر ١٩٥٠ ص٤٩. وعلم المعاني لحسن البنداري، الأنجلو المصرية ١٩٩٠ ص٣٥- ٣٦.

والإلزام»[1] ، ذلك أن الذكريات لاتنشط لدي المغترب إلا بقوة إحساس نفسه بالاغتراب وإلحاحها علي تنفيذ العودة إلي الوطن. وثانيهما هو: نفي إمكان نسيان هذا الوطن العزيز الماثل في الذهن، الذي تحتل معالمه الذاكرة في كل لحظة تمرّ عليه. وثالثها هو: أن الصيغ الأمرية تمثل تنويعا في مجري السرد الخبري الحكائي، يشكل إثارة لذهنية المتلقي، وجذبا لانتباهه، وحثا علي ارتباطه بالأداء الشعري في الأبيات لإحداث مشاركة أو تفاعلا بينه وبين ما تنطوي عليه من قيم شعورية ونفسية.

وإذا كان للصيغ الأمرية الثلاث هذه «الأهداف» – فإن السردية الخبرية في حشو البيت الثاني «... ملاوة من شباب...» وفي البيت الثالث «عصفت...» . كانت بمثابة «تنوير» أو إضاءة لطبيعة تلك الفترة الماضية من حياة شوقي، و «إيحاء» بتشكيل تصميمه علي العودة وإصراره علي مغادرة منفاه، رغم عوامل الجذب ودعوات البقاء التي يحفل بها. خاصة أن هذه السردية قد تضمنت في مجملها إحساسا عارما بحزن عميق شمل الشاعر، وأنها قد اتسمت بالقوة، لاعتماد بعض مواضع فيها علي مايفيد «تأكيد» اهتمام الشاعر بوطنه أكثر من أي شيء آخر، وذلك بتقديم بعض الصيغ علي بعض. مثل تقديم الجار والمجرور (إلي) علي المفعول به في قوله (اذكر لي الصبا)، وفي قوله (وصفا لي ملاوة) وتقديم الفاعل (اختلاف الليل والنهار) علي الفعل (ينسي) . فالتقديم في هذه المواضع قد أفاد إلي جانب التوكيد «إثارة شوق المتلقي إلي ذكر المسند إليه فيقع في قلبه – بعد ذكره – أجمل موقع»[2]، وفي تقديم المفعول به (جرحه)

(١) سعد الدين التفتازاني: مختصر المعاني. تحقيق/محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة صبيح – القاهرة ط ٩٣٧، ١٠٧/٢.
(٢) علم المعاني ص١٨٤.

علي الفاعل (الزمان) في «أسي جرحه الزمان المؤسّي» بقصد العناية بالمتقدم والاهتمام به لتعلقه بحالته النفسية المنفعلة.

كما أن هذه السردية قد اتسمت بالقوة لحدوث «حذف» فني في بعض صيغها. مثل (اختلاف النهار والليل ينسي) حيث جري حذف المعمول أو المفعول مكتفيا بالعامل أو الفعل (ينسي). ذلك أن المعمول المحذوف هو «الإنسان» وقد جاء حذفه «لتعيّنه بالضرورة»[1].

وتتعين دلالة «الخضوع العاطفي» في قصائد مثل قصيدة «العودة»[2] لإبراهيم ناجي التي جمع فيها بين «السردية الخيرية» و «التوجه الأمري القوي» علي نحو تبادلي. إذ أنه بدأها بسرد خبري ابتدائي، يعبر به عن تجربة وجدانية، محورها «الشوق» إلي مكان محدد، شهد طائفة من صور وأحوال حب مشبوب بامرأة، انتهي بافتراقهما منذ زمن بعيد، ولم تنته علاقة- الشاعر بهذا المكان رغم الفراق. يقول ناجي متناولا هذه التجربة باستهلال وصفي مغاير لاستهلال قصيدة شوقي السابقة[3]:

هذه الكعبة كنا طائفيها والمصلين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء؟!

فكما نري - نجد هذا «الاستهلال» من النوع الذي يثير فينا الإحساس بالفضول والشوق إلي التعرف علي طبيعة هذا المكان وقيمته المعنوية بالنسبة إلي الشاعر وإلي تجربة القصيدة بوجه عام، لأنه ابتدائي يوحي بضرورة وجود معلومات توضحه، ولأنه يعتمد علي قوي منظورة تتجلي في البيتين. أولها: «قوة البدء الإشاري» في قوله (هذه الكعبة) الذي يفيد «حضور»

(١) مختصر المعانى ٤٨/٢، وعلم المعاني ص ١٨٩
(٢) إبراهيم ناجي : ديوان (ناجي: دار العودة، بيروت ط ١٩٨٠ ص ١٣- ١٥)
(٣) السابق ص ١٣.

هذا المكان حضورا تحكميا متسلطا، يدعونا إلي «تقديم مشاركة ذهنية» راغبة في رؤيته من خلال عيني الشاعر، وإلي مطالبته بتحديد نوع هذا المكان الذي نوقن أنه (في ضوء البيت الثاني) ليس هو «الكعبة» المقدّسة، وثانيها: «قوة إتمام البداية بالإخبار الجماعي» (كنا...) الموضّح بوصف حركي جماعي كذلك (طائفيها، والمصلين فيها) – ليشير هذا الإخبار بذلك إلي أن الشاعر قد «جرّد» من نفسه – جماعة – وليس شخصا واحدا كما فعل بعض الشعراء القدامي، ولا شخصين كما صنع شوقي منذ قليل[1] – وذلك لتكون هذه الجماعة المجرّدة شاهدة– علي حركته المكترثة بمحبوبته، وعمق وفائه لذكراها، أو أنه أراد بالإخبار الجماعي «حواسّه»، وأعضاء جسمه المختلفة» علي سبيل المجاز – التي يمكنها أن تضطلع بمهمة الشهادة بحكم التلازم الحتمي. وثالثها: «قوة استمرار الاكتراث» وتواصله المؤطرة بزمن نوعي: حيث كانت «مراسم الحب المخلص» تجري في الصباح والمساء دون إبطاء ولا توقف ولاتخلف عند هذا الإجراء، دليلاً علي عمق تأثير هذه المرأة، وأصالة علاقته بها. ورابعها: «قوة كثرة الإفصاح» عن حبّه لهذه المرأة، وذلك بالصيغة الخبرية (كم...) والمخبر عنه بها، حيث دلت علي تكثير الفعل، وتعدّد الحركة، وتلوين الشعور.

إن هذه القوي الإخبارية الأربع، قد تعاونت في تشكيل ما يمكن أن يكون «إثارة نفسية شجنية» لنا، تعكس الإحساس بالتحسّر علي فقدان هذه المرأة، وتدل علي نشدان الارتداد مع الشاعر إلي الماضي، لمطالعة هذا

(١) انظر ص (١٢) وص (١٣) من هذا المبحث

المكان المؤطر بالزمن النوعي حين كان يحفل بالسعادة، وذلك لمتابعة حركة الحبيبين المفعمة بالتوقد العاطفي، والتأجج الشعوري الحالم، فتكون هذه «الإثارة الشجنية» بذلك تعبيرا متوافقا مع طبيعة «السرد الخبري» حين يتخلي عن غرض «الخبر» الوضعي وهما «فائدة الخبر» و «لازم الفائدة» – كما يقول البلاغيون القدامي[1] – لينتظم بهذا التخلي مقاصد بلاغية فنية أخري، رآها البلاغيون «خروجا علي مقتضي الظاهر»[2]، حيث يمكن لنا أن نقف على الحالة النفسية لكل من الشاعر (أو الأديب بعامة) والمتلقي، ونحن نفحص العبارة الصادرة عنها [3] وهو إجراء رغم قدمه يتفق مع أحد منظري التيار البرهاني وهو بير يلمان Perelman ، الذي يقول «إنه ما من بنية أسلوبية إلا وهي قابلة لأن تتحول إلي شكل بلاغي»[4]

ومن الطبيعي أن تدفعنا هذه «الإثارة» إلي المزيد من الفضول، وأن تدعم رغبتنا في التعرّف الإضافي علي مدي علاقة الشاعر بهذا المكان الذي لايعدو أن يكون طللا ينطق بحركة لماض بعيد، كما أن الشاعر قد صار مطالبا بتقديم ما يوضح طبيعة هذه العلاقة، من حيث مدي حركيتها داخل الإطار السردي الخبري، ومن حيث تفاعله معها وانفعاله بها. يقول[5]:

٣–دار أحلامي وحبّي لقيتُنا　　في جمود مثلما تلقي الجديد
٤–أنكرتْنا وهْي كانت إن رأتْنا　　يضحك النور إلينا من بعيد

---

(١) السكاكي: مفتاح العلوم طبعة (١) الحلبي بمصر ١٩٣٧ ص٧٩، ومختصر المعاني ٧٨/٢–٧٩.
(٢) القزويني: الإيضاح تحقيق: د، محمد عبد المنعم خفاجي – بيروت. ط ١٩٧٥ ص ٩٣/٩٤.
(٣) علم المعاني ص ٢٨–٢٩.
(٤) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة – الكويت ع ١٦٤ ط ١٩٩٢ ص ١٤١.
(٥) ديوان ناجي ص ١٣.

فقد عكس السرد الخبري في البيتين طبيعة علاقة الشاعر بهذه الدار الآن بعد عودته إليها، إذ هي علاقة مجازية قائمة علي الجمود والإنكار، ذلك أنها لم تبد أية حركة ترحيب به وتهليل لرؤيته. وهي علي حق: فمن أين لها ذلك وهي خالية ممن يتولي الترحيب ويحسن الاستقبال؟ كما أنها «أنكرت» وجوده أصلا، وهي أيضا علي حق. فكيف لها أن تعرفه أو تتعرف عليه بعدما هجرها من يمكنه أن تمد إليه يدها داعية إياه إلي الدخول في أمن واطمئنان وسط مظاهر الأضواء الباهرة؟!!

إن كلاً من «الجمود» و «الإنكار» قد أحدث في نفسه قدرا كبيرا من التوتّر» Tension وهو يقف أمام هذه الدار. ولكي يضمن تأثر المتلقي بهذا التوتّر عمد إلي الجمع الخبري بين صيغة المتكلم المفرد في قوله (دار أحلامي وحبي)، وصيغة المتكلم الجماعي في قوله (لقيتنا – أنكرتنا – لأننا – إلينا) قاصدا به (أي الجمع الثنائي) «الإيهام» بوجود «شهود» صحبوه في رحلته إلي هذه الدار، وتوقفوا معه أمامها، وشاركوه الحكم بوصفها بالجمود والإنكار. وتكمن استثارة المتلقي بالجمع بين الصيغتين علي هذا النحو – في إدراكه أن الشهود المصاحبين للشاعر ليسوا إلا جوارحه وأعضاءه الجسدية الخارجية والداخلية وأحاسيسه الباطنية، التي عمدت – علي جهة المجاز – إلي مشاركته «النظر» و «الاستماع» و«الشمّ» و «الحركة» و «التوتّر».

ولكن يزيد الشاعر من إحساسنا «بالتوتّر» الذي شمل نفسه – الحاملة لهذه الطائفة من الشهود – جعلنا نقف علي أن مصدر هذا التوتر هو واحد من هذه الطائفة، وهو «القلب»، مركز كل حركة عضوية خارجية،

وكل إحساس باطني داخلي، شجني نفسي. إنه أساس حياة الكائن الحي. يقول «واصفا» حركة هذا القلب بسرد خبري، مازجته صيغتان طلبيتان [نداء وأمر][1]

٥- رفرف القلب بجنبي كالذبيح وأنا أهتف ياقلب: اتئـــــدْ

إن رفرفة القلب أو اضطرابه جاء ردّا فعليا أو إجرائيا علي حالتي «الجمود والإنكار» اللتين جابهته بهما هذه الدار، وهذا بدوره قد أحدث فيه مشاعر غيظ وإحباط جعلته ينتفض كطائر ذبيح.

لقد عمد الشاعر إلي هذا «السّرد الوصفي الخبري» القائم علي الفعل وردّ الفعل. لاستشرافه القوي رغبة المتلقي في الإفضاء به إليه وإحاطته به، وهذا دليل علي وعي الشاعر بطبيعة التلقّي لدي القارئ إذ لايكفي أن تكون القصيدة جميلة فقط «بل ينبغي أن يكون لها سحر فتجتذب السامع أينما شاءت»[2]، أو علي إدراكه لدور «الفن الشعري» حيث يجب علي الشاعر أن يكون معنيا باستجابة المتلقي أثناء صياغة معانيه فيسوق إليه معاني وعناصر إضافية يعتقد أنه بحاجة إليها.

وفي إطار هذا الإدراك لدور الفن الشعري. زاوج ناجي بين توظيف السرد الخبري، وتوظيف السرد الطلبي، انطلاقا من ضرورة مراعاة «طبيعة القارئ» ولذلك عدل عن السرد الخبري قبيل نهاية الشطر الثاني لينهي البيت «بصيغتي طلب» هما النداء والأمر، ذاتي الشحنة الشعورية القوية، خشية «إملال» القارئ من جهة، وكشفا عن مدي ما يشعر به قلبه من «إحباط» وفقد من جهة أخري، ورغبة منه في

(١) ديوانه ص ١٣.
(٢) هوراس: فن الشعر ترجمة: د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط (٣) ١٩٨٨ ص ١١٦.

السيطرة عليه والتحكم فيه من جهة ثالثة.

إن هذا التدخل الفوري الحاسم بواسطة هاتين الصيغتين ليس هدفه وقف تيار الشجن العاطفي أو نفيه عن قلبه، بقد ما هو تأكيد لوجوده، وتعميق لنشاطه، ورضا بتواصله، واستعذاب لاستمراره، حتي يتمكن من دفع هذا «التجاهل أو الإنكار» غير المتوقع من هذه الدار، الذي لم يرد علي ذهنه قبل أن يقصدها، وحتي يتمكن أيضا من تبصير القارئ بهذه المفارقة المثيرة.

ويعمد بعض الشعراء إلي كثرة التدخل الطلبي الدال في القصيدة، بحيث يمثل ذلك نسبة عالية بالقياس إلي حجم السرد الخبري. كما نري في قصائد «الدم في الحدائق»[١] للشاعر المصرى حسن توفيق، و «حلم»[٢] للشاعر الأردني: محمد الحارثي و «النيل ليس النيل»[٣] للشاعر المصري حسن طلب، و «الدم ينطق شعرا»[٤] للشاعر السعودي محمود حامد، وغير ذلك من القصائد، التي تعكس بهذا التدخل العديد من الدلالات:

فتدلّ قصيدة «الدم في الحدائق» للشاعر حسن توفيق - في ضوء كثرة التدخل الطلبي المتنوّع علي حاله «جيشان عاطفي حاد»، وهي مستهلة بسرد خبري يناسبها. يقول:[٥]

١ - نهر الرماد يفيض في بطء علي الأرض الخراب.

---

(١) حسن توفيق: الدم في الحدائق ط(٢) الدوحة - قطر، ١٩٨٩ ص٧-١٠.
(٢) محمد الحارثي: مجلة الدوحة القطرية. ع١٢٥، مايو ١٩٨٦ص٨٢.
(٣) حسن طلب: مجلة الدوحة القطرية ع ١٢٣ - مارس ١٩٨٦ ص٦٦.
(٤) محمود حامد: مجلة الدوحة القطرية ع ١٢٢ -فبراير ١٩٨٦ص٧٤-٧٥.
(٥) الدم في الحدائق: ص٧.

٢- وعواطف الشجن المليئة بالفراغ تضجّ فى أيامنا.
٣-وتدق ناقوس الأسى فى هيكل الذكرى وفي زمن العذاب.
٤-وكأنها تنعى لنا ما ضاع من أحلامنا[١]

فالحالة التي تشتمل عليها هذه السطور الشعرية - ليست إلاّ واقعا رديئا يتسم بالعمومية، تراه عينا الشاعر، وعيون غيره من الناس رؤية تعوّد وألفة لاتجد أي أمل في التغيير أو التعديل، ولذلك جاء وصف هذه الحالة التي تبدو ثابتة مستقرة بسرد خبري متوافق معها وملائم لها، إذ هو إقرار لما هو معروف ومألوف، حيث رضيت «العيون» المبصرة بتوالي عناصر هذه الحالة عليها وهي «خراب الأرض» التي لاتنتج سوي الحسرة، و «شدة الأسي» التي يعاني منها الناس جميعا ولايملكون التخفف منها، و «اليأس المسيطر» الناعي لما ضاع من أحلام، وما تبدد من آمال.

وقد واصل الشاعر توظيف الصيغة السردية لتعميق الإحساس بهذا الواقع يتناول فيها «اختفاء السعادة» و «تواري الأمن والسلام» من هذا الواقع. وكذلك صنع في المقطع الثالث الذي حرص فيه علي أن يزودنا بأمله في أن يتجاوز وطنه مرارة هذه المحنة التي بسببها «تهاوت الأفراح من أفق الصبا الغالي الشرود»[٢] و«ألقي عليها قلبي الباكي اندحاره» و«صارت حطاما في العواصف والرعود».

إن توظيف الشاعر للسردية الخبرية علي هذا النحو - ليس إلا «وقفة متأملة» ذات قوة حركية غير منظورة، تنبيء بضرورة التحول من الإحساس بالخضوع والانهزام إلي إحساس مغاير، يلائم الطبيعة البشرية، التي تتمرد

(١) السابق ص٧ .
(٢) السابق ص٨.

ولو بعد حين – طال أو قصر – علي الحالة التي أرغمت عليها. ومن ثم جاء تحول الشاعر إلي الصيغة الطلبية المعلنة عن هذه الضرورة، وذلك في السطر الأول من المقطع الرابع، فقد بدأه بصيغة طلبية «ندائية» تعادل صيحة داخلية تحرّض علي مواجهة رداءة ما قد تعوّد هو والأخرون عليه:

٢٠ – يا أيها الصمت المرفرف فى الظلام بلا هدف(١)

فقد أراد بهذه الصيغة (يا أيها) التي «تدل علي طلب الإقبال الحكمي»(٢) أن يزيح الصمت عن هذا الواقع، ويبدّد الرضا به، وأن ينبّه من قبلوه فغطوا في نوم عميق، خاصة أن هذه الصيغة من قبيل «النداء المركب» الذي يتضمن قوة فنية ومعنوية مضاعفة، لأنه يتركب من ثلاثة عناصر هي: [ياء، وأيّ، وهاء التنبيه] تفيد أن المنادي عليه وهو «الصمت..» يمثل حقيقة واضحة، تلحّ علي قلب الشاعر المنادي الذي تولي استحضاره من وسط ركام ذكرياته بوصف ذكري بعيدة، ليخاطبه مناديا عليه كأمرقريب، ليدل بذلك علي «قربة من قلبه، وتمكنه من ذهنه»(٣)، وليقدم شهادة مهمومة علي عمق إحساسه باستمراره الذي تجسّد في رفرفة جناحي طائر لايملّ من الحركة الفاقدة للمعني، والرفرفة الخالية من الهدف.

وقد استتبع هذا «النداء الموحي باليأس» تقديم «المسوغات» التي اقتضت توجيهه إلي «الصمت». وذلك بالسطور (٢١ – ٣٠) التي يقول فيها(٤)

---

(١) السابق ص ٨٠

(٢) مختصر المعانى ص ١١٢/٢ وعلم المعاني ص ٨٣.

(٣) علم المعاني ص ٨٣.

(٤) الدم في الخدائق ص ٨.

٢١ - **لم يبق لي إلا فراغ جائع تتخبط الأوهام فيه.**

٢٢ - **لم يبق لي إلا الأسف.**

٢٣ - **شيخوخة القمر الذي وجد النهاية تشتهيه.**

٢٤ - **لم يبق لي إلاّ مدي ظل كريه.**

٢٥ - **وهناك في هذا المدي قلبي ارتجف**

٢٦ - **ورأي الحدائق مقفرة.**

٢٧ - **من كل إشراق جميل.**

٢٩ - **فصرخت في ألم ثقيل.**[١]

إن هذه «لمسوّغات» التي بدت للشاعر «ثوابت» متماسكة غيرقابلة للزوال دعته إلي التعبير عنها «بسرد خبري» قادر علي إظهار مدلولاتها المتنوعة الحافلة بأحاسيس الأسي والضياع والأسف والعجز والخوف والألم.

ولتأكيد خبرية هذه الأحاسيس استعان الشاعر «بالتكرار الفني» المتمثل في قوة «أسلوب القصر أو التخصيص البلاغي» - الذي يعني في الاصطلاحين التراثي والحديث «تخصيص شيء بشيء، أو أمر بآخر بطريق مخصوص»[٢] - وذلك في السطور (٢١ ، ٢٢ ، ٢٤) : (لم يبق لي إلا الفراغ)، (لم يبق لي إلا الأسف) (لم يبق لي إلا مدي)، إذ عززت قوة هذا الأسلوب الوارد ضمن السرد الخبري. تلك الأحاسيس النفسية المتنوعة.

---

(١) السابق ص٨.

(٢) مختصر المعاني للسعد ٩٦/٢، والبلاغة الواضحة ص٢١٧، وعلم المعاني ص١٩٥. أشار البلاغيون إلي أن الطريق المخصوص. هو طرق القصر التي منها (النفي والاستثناء) كما هو ظاهر فيمابين الأقواس.

كما استعان الشاعر لتأكيد هذه الخبرية بالوصف الدال علي «التحول» الحتمي الملازم للطبيعة الإنسانية، والذي نراه في «الشيخوخة» المؤدية إلي الفناء أو الموت، كما في السطر (٢٣). وفي تغيّر أو دمار كل ما اتفق علي جماله وبهائه. فمصيره «المقبرة» كما في السطور (٢٦، ٢٧، ٢٨)، وكل من «التكرار الفني» بما أفاده من تخصيص، و«الوصف الدال علي التحول» – قد أثار الشاعر فأصدر احتجاجا صارخا مصحوبا بألم ثقيل السطر(٢٩).

وقد أدّي هذا «الاحتجاج الصارخ» إلي العدول عن السمية الخبرية إلي الصيغة الطلبية التي تناسبه. فحين توالت علي الشاعر هذه المسوْغات توتَرت نفسه وألجأته إلي الصراخ، وذلك في السطر (٢٩) (فصرخت في ألم ثقيل)، الذي جعله يطرح الإحساس باليأس، ويتطلع إلي مظان الأمل. ومن ثم جاءت الصيغة «الطلبية المضاعفة» التي تلبي هذا الطرح، وذلك في السطور (٣٠-٣٧):

٣٠- يابلبل الأحلام – اسكب في عروقي أغنيات.

٣١- تحضرّ فيها الأمنيات.

٣٢- يابلبل الأحلام .. رفرف ها هنا.

٣٣ - رفرف علي زمن عَبَر

٣٤- رفرف علي غصن ذوي وهوي إلي قاع النَهَرْ

٣٥ - اصدح لنا .. اصدح لنا(١)

(١) الدم في الحدائق ص٩.

٣٦ – **لنري الحدائق القمر**

٣٧ – **لنري الحدا ...**

إن العدول إلي الصيغة الطلبية – كما نري – اتسم «بالمضاعفة»، التي تعني: «استخدام صيغتين مختلفتين هما: (النداء، والأمر) في التعبير عن حالة شعورية في موقف واحد، دليلا علي تزاحم المشاعر، وجولان الأحاسيس وتدفق الأفكار في نفس الشاعر. فجمع نتيجة لذلك – بين الصيغة الندائية (يا بلبل الأحلام..) ، والصيغة الأمرية (اسكب...) غير مرة. وذلك لهدفين، أولهما هو: أن يبين «مدي حركية المشاعر والأحاسيس والأفكار التي يحفل بها باطن الشاعر». وثانيهما هو«شحذ قدرة التلقي» لدي القارئ أو السامع، وحفزها علي «الانتباه والاكتراث» بواسطة الصيغة الندائية، حتي تكون قادرة علي التهيؤ الإيجابي لاستقبال الصوت الآمر الماثل في الصيغة الأمريّة؛ ذلك أن الشاعر أمر بلبل أو صانع الأحلام ومنسّق الآمال– المغرد أن يشيع– التفاؤل والأمل – بعد مناداته – أن يمدّ وعيه بالأغاني الحافلة بالأماني، الباعثة علي الحركة، وتجاوز الهموم المؤدية إلي الإحباط النفسي. ولم لا؟ ، إن الأغنيات المرجوّة، الحاملة للأحاسيس، المتحفزة للعمل «تخضرّ فيها الأمنيات» القابلة للتحقيق، المستعدة للاستجابة.

ولكي يضمن الشاعر نشاط هذه القابلية، واستمرار هذا الاستعداد – كرّر الصيغة الندائية في السطر (٣٢) وقوّاها بصيغة أمر (رفرف) ثلاث مرّات في السطور (٣٢،٣٣،٣٤) علي التوالي، قاصدا إمكان تحقيق هذه الأمنيات المرجوّة. فما علي هذا البلبل إلاّ أن يحدث تلك الرّفرفة أو

الحركة لتعود إلي الظهور تلك المعاني البريئة الماضية التي توارت بسبب ما يحدث في هذا الحاضر الردىء، وليصعد حيّا ريّانا من قاع النهر هذا الغصن أو الحب القديم ذو المشاعر النقية الذي أغرق ذات يوم، إذ لايمكن لغصن أن يظل مدفونا إلي الأبد، كما أنه لايمكن تصديق أن حبا صادقا يمكن أن يموت.

وقد قوّي الشاعر الصيغة الطلبية وضاعف من تأثيرها في هذا الموقف الشعوري بتكرار الأمر (اصدح) في السطر (٣٥) ليؤكد علي ضرورة تواصل الغنائية الداعية إلي الأمل، وتحويله إلي عمل مادّي، حتي تستعيد الحياة حيويتها المفقودة أو تسترد الحدائق جمالها الرائع الذي اتصفت به ذات يوم.

ولكن ثمة ما يعترض طريق هذه الأمنية الجميلة. ذلك أنه ليس من المؤكد أن يسود الجمال - القبح فتكون له السيطرةالكاملة، لأن ذلك سيعني حينئذ اختفاء «مسببات» الألم والقهر والمعاناة من حياة البشر، وهذا مغاير لما هو حادث في الواقع، كما أنه ليس من المؤكد أن يتغلب القبح علي الجمال فتكون له السطوة المطلقة فتغيب من العالم دواعي الإحساس بجمال الحياة، لأن الواقع الإنساني حافل بها.

وقد أدرك الشاعر هذه الحقيقة الثنائية، فسجّل بسرعة نفيه لدوام سيطرة الجمال، ولأبديه سطوة القبح؛ لأنه يري أن كلا منهما يعايش الآخر ويلتقي به ويتداخل معه، وربما يغلب أحدهما علي الآخر فترة من الزمن، لكنه سرعان ما يتراجع ليسود الآخر، آخذا دوره في الغلبة، حالاً محله في السطوة والسيطرة. ومن ثم فقد سلّم الشاعر وانصاع وخضع لهذه الجدلية

الثنائية وذلك بقوله:

٣٨ - لكنني أسكتُ روحي في ذهول.. في قلق.[١]

وعلل لتمكّن هذه الجدلية «بأداء خبري» لجأ فيه إلي توظيف ثلاثة أنواع من «الوصف الضاغط»: الأول هو «وصف لضغط دواعي الحزن والأسي» وذلك في السطور (٣٩ - ٤٦) التي يسوق فيها تعليله لتمكّن هذه الجدلية:

٣٩ - فعلي الغصون الذابلات العاريات من الورق.

٤٠ - أبصرتُ دمّ

٤١- أبصرتُ دمّ البلبل الحاني يسيل.

٤٢ -أبصرتُ دمّ[٢]

فداعي حزنه يتعيّن في أن «حلمه أو أمله الجميل» - المتمثل في (البلبل) المغرِّد، أو الشخص المثالي القادر علي صنع ما هو جميل مبدع - هذا الحلم البلبل أو الأمل الشخصي قد اغتالته يد القبح المتربصة، وقبضة الرداءة المناوئة، فأريق دمه علي الغصون التي كان يتوقع أن تصعد من القاع ريّانة بالحياة مبشرة بالأمل باعثة للجمال. مما دعاه إلي تكرار صيغة دم في إطار هذا الوصف الخبري الضاغط، ليبّن رفضه لسطوة القبح الدموى، وليثير فينا الاهتمام والانتباه إلى هذه السطوة والإحساس بكراهيتها.

كما أراقت يد القبح وقبضة الرداءة أيضا دم هذا «البلبل» فوق كافة- الحدائق المخضرّة ، فصارت جميعا بلون الدم، فتبدد بسبب ذلك هذا القدر

(١) السابق ص٩.
(٢) السابق ص٩.

القليل من سعادته بماضي هنيء لم يعد خياله قادرا علي الاحتفاظ به الآن. يقول في السطور (٤٣ - ٤٦).

٤٣- وعلي الحدائق من دم النغم القتيل

٤٤ - نبع تثاءب في ذهول واندفق

٤٥ - ليبدد الفرح القليل.

٤٦ - في كل أيامي التي لمست خيالا من هناء، من ألق(١)

ويتحدد الوصف الثاني في «رصد الزمن غير المبالي» وهو وصف آني خبري استغله الشاعر هنا لإطلاعنا علي ما يتردد بنفسه من أحاسيس متوترة مضادة لهذه القوة «القاتلة» الغاشمة. وذلك في السطور (٤٧ - ٥٤) التي يقول فيها:

٤٧ - الساعة البلهاء يمضغهاالنعاس.

٤٨ - ورنينها المنهلّ يقلقني كأن بجوفه القاسي شبح.

٤٩ - وأنا أحدق في الفراغ .

٥٠ - .. تِنْ ... تِنْ ... تِتِنْ

٥١ - هذا زمان بعثرت أحلامَنا في أرضه كلُّ الضواري والنمورْ

٥٢ - لانور في آفاقه.

٥٣ - والحب فيه بلا جذور.

٥٤ - .. تِنْ ... تِنْ ... تِتِنْ(٢)

(١) السابق ص٩.
(٢) السابق ص١٠

ففي هذا الوصف استعمل الشاعر في إطار السرد الخبري – الصيغ الفعلية المضارعة الدالة علي حاليّة زمن الحدث أو آنيّة زمن الفعل، وهي: (يمضغ)، في السطر (٤٧)، و (يقلق) في السطر (٤٨) و (أحدّق) في السطر (٤٩)، وذلك لتحقيق أمرين متصلين. أولهما: إشراكنا في الإحساس الآني بعدميّة الهدف، وبلا جدوي الفعل، ولا شيئية التصرّف، وبضياع المسعي. وثانيهما: التأكيد علي استمرار هذا الإحساس وتواصله في المستقبل القريب وربما البعيد، مالم يتخذ موقف مناهض له.

كما أنه استعمل الصيغة الخبرية الإشارية (هذا زمان..) في السطر (٥١) ليدل بها علي خطورة المحاولات الرامية لإرساء هذا الإحساس، وهي صادرة عن «قوي ضارية» شريرة أثمرت عن فقدان «الاستقرار» و«الحب» ليسود «التمزّق العاطفي» و «سطحية الفعل» و «كراهية» أي مسعي يهدف إلي الخلاص من رداءة هذا الواقع الآنيّ.

ولكنه في مواجهة الزمن الآني الذي فرض علي الشاعر هذا الإحساس العدمي، باعتباره أمرا حتميا يجب تقبّله – عمد إلي توظيف صيغ صوتية حرص علي تكريرها في السطرين (٥٠) و (٥١) وهي كلمات «تن، تن، تنن» – التي قصد بها أن تعين في «تحريك إحساسنا» برتابة إيقاع هذا الرنين الدال علي عقم الاستسلام للإحساس بالعدميّة، وفي «دعوتنا» لرفضه، ومواجهته «وتذكرنا» أن الزمن نفسه يحث علي المواجهة، والحركية النشطة مهما أثار من رتابة وعدميّة ولا مبالاة.

ويتحدد الوصف الثالث في «تناوله الإحساس بالضياع» رغم الإشارات

المبشّرة التي بدت تلوح في الأفق. إن هذا الإحساس نتيجة الضغطين السابقين «النفسي، والآنيّ»، ولأنه قائم ومستمر، فإن التعبير الملائم عنه هو السرد بصيغة خبرية آنية، علي النحو الذي جاء في السطور (٥٥ – ٥٩) يقول الشاعر مشيرا إلي ذلك:

٥٥ – نهر الرماد يفيض في بطء علي الأرض الخراب.

٥٦ – تن، تن ، تتن.

٥٧ – من بعد أن غرقت سعادتنا هنا

٥٨ – تِنْ، تِنْ، تِتِنْ

٥٩ – وأنا أحدّق في الفراغ!!(١)

فقد أفادت السردية الخبرية لهذه السطور «آنية اليأس المستحكم»، التي تتعيّن في فيضان هذا النهرالرمادي. إذ يغرق الرماد (وليس الماء) الأرض التي ليست إلا خرابا خاليا من الحياة، بسبب المحاولات الدائبة التي تصدر عن تلك «القوي الضارية»، التي نزعت أحاسيس السعادة من قلوب هؤلاء الذين يعيشون علي جانبي هذا النهر.

ولكن الشاعر رغم هذا اليأس، يملك قدرا من الأمل، الذي تجسّد في تناوله الإيقاع الزمني (تن ، تن ، تتن). فهذا التناول ليس إلا ترجمة ثائرة تحتوي علي أداء طلبي أمري وهو: [احذر، احذر، احذروا) الخضوع واستمراء الشعور باليأس والهزيمة.

وتمضي قصيدة «الدم ينطق شعرا» للشاعر السعودي (محمود حامد)(٢)

(١) السابق: ص١٠

(٢) مجلة الدوحة ع ١٢٢ – فبراير ١٩٨٦ ص٧٤.

علي هذا النهج من تعـدّد التـدخّل الطلبي المناسب للحـال أو الموقف الشعوري الذي يتناوله الشاعر والدال علي «استغاثة حادة بحثا عن مغيث» ويبدأ هذه القصيدة المؤلفة من تسعة مقاطع طلبية أمرية فيقول:

١ – دعني من الحزن الذي

٢ – يغتال ذاكرتي، وينزفُ في الوريدْ

٣ – دعني من الصمت المؤرِّقِ،

٤ – وامنح الأرق المتيِّم شرفةً ممتدّةً ما بين وجهك والقمر.

٥ – واصعد دمي (١)

فـفي هذا المقطع تبـدو الصيـغـة «الطليبـة الأمـرية» بارزة بروزا حـادا، لسببين، أولهما: «التوجّه الانفعالي» نحو المخاطب المجرَّد الذي جرّده الشاعر من نفسه ليصدر إليه أوامره كيفما شاء، وليمكن له أن يبوح بما يتردد في نفسه من مشاعر وأحاسيس. وثانيهما «تعدد الصيغ الأمرية» وهي: (دَعْني) في السطر (١)، و (دعني) في السطر (٣) و (امنح) في السطر (٤) و(اصعد) في السطر (٥)، وهي كما نري تتوالي تواليا متعاقبا.

ويدل السببان جميعا علي قوة «الاحتشاد الشعوري» الذي ينداح في صدرالشـاعـر، خـاصـة أن مـا وقـعت عليـه الصيـغ الأمـرية يتـصـل «بالجـانب النفسي والشجني» الذي هو «الحزن المتمكن من قلب الشاعر وذاكرته وأوردته» بالنسبـة للصيغـة الأولـي، وهـو «الأرق» المـلازم لـه،

(١) السابق ص٧٤

القائم به بالنسبة للثلاث الباقية .

وفي المقطع الثاني يعمد إلي أسلوب الخطاب الوهمي، ثم يسرد بالصيغة، الخبرية ليعدل عنها إلي الطلبية هكذا:

١ – امتد فيك

٢ – وفي سفوح المقلتين غدي يسافر للبعيد

٣ – لاينتهي سفري.

٤ – بطول الدّرب

٥ – يا أيها الأرق المعربد في ضميري

٦ – خذ دمي

٧ – واكتب به شعرا علي الشجر العتيد[1]

فقد عدل إلي «الصيغة الخبرية» حتي يكون قادرا علي الإفضاء بما يتجاوب في نفسه من رغبات وميول وإحباطات تتسم بالهدوء، ولكنه ما يلبث أن يتملكه الانفعال، فيعدل عن الخبرية إلي الطلبية المتمثلة في النداء التنبيهي (يا أيها...) والصيغتين الأمريتين (خذ...) و (اكتب...)، إذ النداء والأمر في هذه الحالة مناسب لتوافقه مع قوة الانفعال الذي أثاره «الأرق» الناشيء عن «قلق» شخصي أو عام يبدو أن قوة ما تمنعه من الإفضاء به. وعلي أساس شدة الانفعال والتحكم فيه – يراوح الشاعر بين الصيغة الخبرية والصيغة الطلبية في باقي المقاطع.

(١) السابق ص١٠

ويسلك شعراء آخرون هذا النهج التراوحى الدال فى أشعارهم مثل الشاعر الأردنى محمد الحارثى فى قصيدته (حلم[1])، والتى يفتتحها بسرد خبرى يحكى به حلما رآه ذات ليلة، يمثل رغبة ملحّة فى تحقيق شئ بعيد النوال، وكيف أنه غير يائس من المحاولة رغم ما يبدو لغيره من انتهائه. ولم يكن التوظيف الطلبى الأمْرى إلا تعبيرا عن الاستمرار فى ملاحقة هذا الحلم / الأمل والإمساك به. فالقصيدة فى إطار التبادل بين الصيغتين ـ تعكس معنى « الإصرار على تحويل الحلم إلى واقع ملموس ». يقول فى المقطع الأول:

١ – ذات ليلة مرّ حلم بارد بالقرب منى.

٢ – ثم فى جمجمتى حطّ.. ومن ثمّ احترق.

ولكنه سرعان ما عدل عن هذا السرد بسبب استحضاره « الحلم » لمخاطبته، باعتباره شخصا يجب أن يُلفت نظره ويُنبّه إلى هذا الأمر الخطير.

٣ – قلت يا حلم استفق.

٤ – أنت كالعنقاء تُبعث من رمادك فاستفق.

٥ – واستدر نحوى، واسند ظهرك العارى.

٦ – على جمجمتى، ولتشرب الشاى على مهلك.

٧ – حتى أسألك[1]

وعلى هذا النهج يمضى الشاعر فى باقى المقاطع [٢ – ٤] مراوحا بين

(١) الدوحة ع ١٢٥ – مايو ١٩٨٦ صـ ٨٢.

الصيغة الخيرية والصيغة الطلبية[1].

ويشاركه فى هذا النهج التبادلى الشاعر المصرى حسن طلب فى المقطع الثانى من قصيدته (النيل ليس النيل) حين جعل ينادى على النيل فى المقطع الأول ست مرات نداء هجوميا حادا دل على أنه لا يقصد النيل حقيقة وإنما يريد شيئا آخر.

فلم يكن (النيل) إلا رمزا لأمر آخر، ربما كان النظام السياسى أو البناء الاجتماعى للدولة، بدليل أنه خصص المقطع الثانى ليكون اعتذارا عما بدر منه للنيل . يقول عادلا عن الصيغة السردية إلى الصيغة الأمرية الدالة على قوة الإحساس بضرورة الاعتذار[2].

- **سامحنى يا نيل، وخذ يمينى.**
- **سامحنى.**
- **مثلك ليس بجبار يا نيل.**
- **ومثلى ليس بمعصوم.**

ويتبين لنا **مما** سبق أن هؤلاء الشعراء وغيرهم[3] راوحوا بين استخدام الصيغة السردية، والصيغة الطلبية بناء على مدى الشعور الذى ينداح فى صدورهم ونوعيته، بحيث وظفوا كل صيغة منهما لما يناسبها من أحاسيس وعواطف.

---

(١) السابق صـ ٨٢.
(٢) السابق ع ١٢٣ مارس ١٩٨٦ صـ ٦٦.
(٣) مثل الشاعر الكويتى: يعقوب السيعى فى قصيدته (اقتراح) . مجلة العربى ع مارس ١٩٩٥ ص٢٩ التى نبدأ بالصيغة الطلبية هكذا «هيئي للشمس يا غازلة الألوان فيئا) . ثم يقول «ضيعتنى عنك فيك مخبر يصدم مرأى».

وأما المعلم الثانى من قوة التوجه الطلبى فإنه يختص بإدخال الشاعر صيغة «النهى» على «السردية الخبرية» مرّة بعد أخرى لداع يتجاوز الدلالة الأصلية لصيغة النهى. فإذا كان التحديد اللغوى للنهى هو «طلب الكف عن الفعل أو الامتناع عنه على سبيل الاستعلاء والإلزام والواجب[١] – فإن ثمة ما يمكن أن يفيده القارئ من معان متنوعة– يفهمها من سياق التركيب الذى وردت فيه، بواسطة قرائن الأحوال وإشاراتها. ومن ثم تكون الصيغة قد اكتسبت إمكانية جديدة تتيح لنا أن نصفها بأنها صيغة «خرجت عن معناها الأصلى[٢]»، وهذا يعنى أن تتعدد (المعانى التى تستنتج منها فى ضوء كل تركيب يشتمل عليها، مثل معنى «الدعاء» الذى تفيده هذه الصيغة، ذلك أن استعمال صيغة النهى التى تشير إلى ذلك صدرت أو صعدت من الأدنى أو الأقل منزلة ومرتبة إلى الأعلى فى المنزلة والمرتبة، على نحو ما يفهم من توظيف النهى فى قول كعب بن زهير يخاطب فيه الرسول (ص)[٣].

لا تأخذنى بأقوال الوشاة ولم　　　أذنب، ولو كثرت فىّ الأقاويل

وقول النابغة الذبياتى يخاطب النعمان بن المنذر[٤]

فلا تتركنى بالوعيد كأننى　　　إلى الناس مطلىّ به القرّ أجرب

كما يفيد النهى: الالتماس، والتمنى والنصح والارشاد، والتوبيخ، والتحقير، والتيئيس، والتهديد. وغير ذلك.

(١) مختصر المعانى ٢/ ١١٠ وعلم المعانى ٦١.
(٢) السابق صـ ٦٢.
(٣) ديوانه – دار الفكر– بيروت ١٩٦٨ ص ٢٣.
(٤) ديوانه: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم –مصر ط (٢) ١٩٨٥ ص ٢٣ .

والظاهر أن الشعراء المعاصرين الذين وظفوا «النهى» فى أشعارهم كانوا- ومازالوا- واعين بالوظيفة الإضافية التى ينطوى عليها حين استغلوه (مع السرد الخبرى) فى التركيبات والعبارات ذات المحتوى النفسى الذى يتصل بحالة الشاعر، أو بتجربته الشعورية، أو بموقفه من فكرة ما، ليدل هذا الاستغلال على معان متعددة كالحدّ من المراوغة، واللامبالاة، ولفت النظر، والكبرياء المتشنجة. وغير ذلك على نحو ما نرى فى قصائد من الشعر العمودى، وقصائد من الشعر الحر.

فمن القصائد العمودية التى وظّفت فيها صيغة «النهى الطلبية» الدالة على «الحد من المراوغة» قصيدة (خداع)[1] للشاعر السورى عمر أبو ريشة التى تبدأ ببوح سردى خبرى: هكذا:

١ - ملكت علىّ نعيم الحياة وصفقت فى أفقه طائره
٢ - وتهت علىّ فلم تسمعى صدى زفرة فى الدجى ثائره
٣ - ولما نفضت يدى من هوى طهور كقلبك يا طاهره
٤ - علقت بكل سدوم الطباع صريعة لذاتها الكاسره

ويقول فى المقطع الثانى[1]

٥ - أرى بين جفنيك جسر الدموع تسير عليه طيوف الألَمْ
٦ - اتخشيننى؟ إن أمسى انطوى فلا تنشريه خضيب الدّمَمْ
٧ - فلم يبق فيه إذا ما التفتّ إليه، سوى غصص من ندمْ
٨ - فلا تتركينى على صبوتى طليق الأمانى، كسيح القدمْ

(١) عمر أبو ريشة: ديوانه -دار العودة/ ط (١) ١٩٧١ ص ٣٨٠.

ويقول فى المقطع الثالث (١):

٩-سكتّ وطرفي على طرفهـا غضيضٌ، وفوق يديها يدي
١٠-فأسندت الرأس في رقة علي قلبي الثائر المُجهَد
١١-ولما هممتُ بتقبيلها ورَشْف الرضاب الشهيِّ الندي
١٢-سمعت نداء الضمير الجريح يتمتم: يا وَغْدُ لاتعتدِ

ويقول فى الرابع :(٢)

حنيتُ على وقعه هامتى وسرتُ على غير ما مقصد

فالمقطع الأول - كما نرى - يمضى «بسرد خبرى» عمد فيه الشاعر إلى «استحضار» مخاطبته التى ملكت عليه «نعيم الحياة» لفترة من الزمن، ثم حدث انفصال.. وفى المقطع الثانى يقوى «استحضارها» برؤيته لوجهها الباكى المتألم فيواصل التحدث إليها بالسرد الخبرى. ولكنه فى الشطر الثانى من البيت السادس يعدل عن هذا السرد إلى الصيغة الطلبية القوية بقوله(فلا تنشريه)، حيث أصدر إليها «نهيا» عن أن تفشى سرّه معها، أى أن مشاعره ما لبثت أن احتدّت حين توقع (فى ضوء هذا الاستحضار) أن تذيع تجربتهما بما فيها من عيب أو إنكار، خاصة أن الندم قد نال منه. فالصيغة على هذا كرّست حالة الإحساس بقوة الندم والشعور بالذنب. فلم يعد النهى مجرّد قرار فوقى علوىّ يجب تنفيذه.

ويعزّز هذا النهى نهىٌ ثان فى مطلع البيت الثانى (فلا تتركينى)، إذ

(١) السابق ص٣٨٢.
(٢) السابق ص٣٨٢.

دلّت هذه الصيغة على أن ثمة شعورا ما يزال متمكنا منه هو حبه العميق لها، ساعد على احتدامه ذلك الاعتراف بالذنب ، ومادام حبهما بهذه القوة – فلا يحق لها أن تجفوه، ولا أن تمنّيه وتمنع فى الوقت نفسه. وعليها أن تتجنّب ذلك. فالنهى فى ضوء هذا أفاد قوة «الالتماس»، فهو يلتمس منها على أساس هذا البوح الاعترافى أن تشاركه فى إعادة الصلة أو وصل ما انقطع من صلة.

ويؤكد هذا المعنى «استجابة مخاطبته» التى صدرت عنها فى المقطع الثالث، متمثلة فى نجوى العيون، وتلامس الأيدى. وهذه الاستجابة استدعت الإفصاح عنها بسرد خبرى يتولى وصفها. ولكنه عمد إلى «النهى» مرة ثانية فى البيت الثانى عشر حين بين أن «ضميره» لم يقبل أن يستغل حالة الاستسلام التى أبدتها رفيقته، دالاً بذلك على عمق «الرابطة المثالية» التى جمعتها، ومن ثم وجدنا ضميره ينهاه قائلِا (ياوغد لاتعتد) ليكون هذا النهى «معادلا» لقوة إحساس ضميره بفداحة محاولته، و«تحذيرا» من تكرارها. فالنهى على هذا له «قوة– الحكم التسلطى» لأنه قد صدر عن سلطة داخلية مراقبة تكون لها «الغلبة» فى الوقت المناسب، حيث يتضاءل أمام عنفها أية قوة مادية خارجية مناوئة.

فكما نرى نجد أن التبادل بين الصيغة الخبرية والصيغة الطلبية قد جاء مسوّغا معّللا، فلم نشعر باعتساف أو تعمد فى توظيف هذه الصيغة أو تلك؛ ذلك أن نوع الإحساس هو الذى كان وراء هذا التبادل، وساعد على ذلك طبيعة الأداء اللغوى الذى ينتهجه الشاعر فى هذه القصيدة وغيرها من قصائد ديوانه، فأداؤه هذا قائم على «التصوير» المتميّز، فصوره «ليست واهمة ولا هائمة فى خلاء أو فراغ وإنما هى صور حيّة معبّرة، لها

دلالة وفحوى»[1]، كما أن صوره تصدر عن «يد صناع، تعرف كيف تضم الخط إلى الخط، واللون إلى اللون، والضوء إلى الضوء، والظل إلى الظل، فلا نحس نشاذا، بل نحس استواء وائتلافا»[2] وهذا يقودنا إلى القول بأن نجاح عملية «التبادل الأسلوبى» تقوم على الجمع بين قوة الإحساس وبراعة التصوير.

وتدل قصيدة الشاعراللبنانى (أمجد الطرابلسى) «احترق.. احترق»[3] التى جمعت بين هذين الأسلوبين - على معنى (اللامبالاة) خاصة أنه بناها على معنيين أولهما يتضح فيه «حس الأمل[4]»، وثانيهما ينطوى على «حس اليأس[5]» يقول:

١ - لاتقفْ ياقطار لاتهن ياخفق
٢ - نخلات الديار من وراء البحار
٣ - لمعت فى الأفق
٤ - ويْكَ لاتحترق[6]
٥ - قد بلغنا الفناء بعد كدّ المسير
٦ - ليس دون اللقاء بعد هذا المساء
٧ - غير بعض العصور

---

(١) د. شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر. دار المعارف ط(٧) ١٩٧٩ ص٢٣٥.
(٢) السابق: ص٢٣٦
(٣) القصيدة منقولة من كتاب: قضايا الشعر المعاصر. لنازك الملائكة دار العلم للملايين ط(٧) ١٩٨٣ .ص٢٧١.
(٤) قضايا الشعر المعاصر ص٢٧٢.
(٥) السابق ص٢٧٢.
(٦) ويك: مركبة من (وى) وكاف الخطاب. ووي: تعجب كأنه يقول للقطار: عجبا لك لاتحترق. أو أن هذه الصيغة مخفة من (ويلك) أو (ويحك).

٨ – وبحار تمور

٩ – سِرْ بنا سِرْ بنا في الدجى يا أمل

١٠ – الهوى نائيا والمدى غائبا

١١ – ياهنا مَن وَصَلْ

١٢ – بعد فوت الأجل

١٣ – قف بنا ياقطار واسترح ياخَفْق

١٤ – بيننا والديار غمرات البحار

١٥ – وظلام الأفق

١٦ – احترقْ[١]

فقد استدعى المعنى الأول وهو «حسّ الأمل» صيغة طلبية هى «النهى» التى ترددت مرتين بصورتين مختلفتين هما (لاتقف...) و (لاتهن) لتبيّن قوة إحساسه بالأمل فى العودة إلى الديار التى يبدو أنه كان قد فارقها منذ زمن بعيد، ذلك أن «الأمل» فى العودة دعاه إلى إصدار نهيه المنوع لكلّ من «القطار» بألاّ يتوقف، و «القلب الخافق» بألا يضعف. خاصة أن أمله هذا يدعمه أو يغذيه لمعان نخيل الديار من وراء البحار.

وأما المعنى الثانى وهو «حسّ اليأس» فقد اقتضى الصيغة الخبرية السردية. لأن الشاعر ما لبث أن حل به تشاؤم أيأسه نتيجة تذكّره المفاجئ «للزمن والموت، وطبيعة الأمل الزئبقية»[٢] فأصبح من الضرورى أن يعلل

(١) السابق ص ٢٧١ ، ٢٧٢.

(٢) قضايا الشعر المعاصر. ص٢٧١.

لهذا اليأس، بتقديم معان توضحه وتؤكده على نحو إجبارى يفيد عمق همومه، وشدة أحزانه، وتمكن مخاوفه من المصير الحتمى، الذى دفعه إلى العدول عن هذه الصيغة إلى صيغة أخرى طلبية تمثلت فى قوة صياحه الآمر «قف ياقطار...» وفى صرخته الآمرة «واسترح.» التى تعكس صراعا ترتكز عليه القصيدة[١]. وهاتان الصيغتان قد تعاوننا فى تعميق «النهى» الذى بدأ به الشاعر قصيدته، لأنهما جاءا بمثابة إضاءة تفسيرية حركية له.

وعلى هذا النحو من «التبادل» بين الصيغة السردية الخبرية، والصيغة الطلبية الأمرية مضت قصيدة (الشريد) لعزيز فهمى؛ إذ يدل هذا التبادل على معنى «لفت النظر أو تقديم الاقتراح» ، ذلك أنه يوجه فيها لوما وعتابا للمقصرين عن إعطاء الفقراء والمحتاجين، فقد استغل الشاعر صيغة «النهى الإرشادى» عقب سرد خبرى سريع – لتوجيه تحذيره القوى لهم: قال:[٢]

أيها المانعون عنه زكاة فرض الله بذلها لعياله
لا تصوموا ولاتقيموا صلاة إن ضننتم بها علي أمثاله

ولكن جدلية الاستخدام «الخبرى الطلبى» أخذت منعطفا آخر فى الشعر الحر يختلف عما وجدنا فى الشعر التقليدى. وهذا المنعطف هو :«الميل إلى التصوير الحركى الدرامى». كما نرى فى قصائد عديدة للشاعر حامد طاهر، مثل «السقوط من الجنة»[٣] و«أشياء صغيرة[٤] و«الرحلة إلى القصر المهجور»[٥]. وهذه القصيدة الأخيرة، تتألف من خمسة مقاطع، يدل

(١)السابق ص٢٧٢.
(٢) عزيز فهمي. ديوان عزيز – دار المعارف. ص١١١.
(٣) حامد طاهر: ديوان حامد طاهر. القاهرة ١٩٨٤ص ١٦٠
(٤) حامد طاهر: ديوان عاشق القاهرة – القاهرة ١٩٩٢ ص٣٩.
(٥) حامد طاهر: ديوان حامد طاهر ص:١٧٠.

التدخل الطلبى فيها على معنى «الكبرياء المتشنج». قدم الشاعر المقطع الأول منها بصيغة خبرية هكذا:

١ –الليل ساكن سكونَ قبّر

٢ – والريح فى جوانب المكان ميته

٣ – ولم يعد سواك من عشاقها الذين هاجروا

٤ – يزور هذا القصر.

٥ – مغسولة عيناه بالدموع

٦ – وفى يديه باقة من زهرْ(١)

إن « الصياغة الخبرية » لهذا المقطع – كما نرى – تشتمل على قوتين فنيتين ، الأولى هى أن الشاعر عمد إلى «تحديد جوّ الحدث تحديدا وصفيا قصصيا » . وهذا التحديد وسيلة فنية يلجأ إليها قلة من الشعراء تمتلك خاصية القص Narration وروح الدراما Drama ، ذلك أنه وصف «عنصرى » « الزمان » و « المكان » اللذين يؤطران الحدث الذى يهدف إلى التعبير عنه ؛ فكلاهما يغلفه الصمت ، ويخيم عليه السكون ، (السطران ١ ،٢) ، وأنه « وصف مخاطبه » أو نفسه باعتباره قدم لزيارة هذا المكان الصامت – بأنه جاء ليقف عليه لكونه «طللا» كان يموج بالحركة فى الزمن الماضى، ولم يعد يملك الآن إلا حزنًا شديدًا عليه ، تمثل فى دموعه المنهمرة ووفاء صادقًا له ظهر فى باقة الزهور التى بين يديه (السطور ٣ – ٥).

وأما القوة الثانية لهذه الصياغة فنجدها كامنة فى «تنويع الخطاب

(١)السابق ص١٠٧.

الخبري» الذى يتوافق مع ظاهرة جمالية اصطلح النقد القديم على تسميتها بفن «الالتفات»[1] الذى يناظر المخاطبة[2] Apostrophe فى النقد الحديث، وهذا التنويع ينطوى على إثارة نفسية تتعلق بالمتلقى، فبعد التحديد الزمنى والمكانى بالجمل الاسمية الدالة على حاضر الحدث وآنيته، وعلى تواصل مثوله فى ذهن الشاعر ـ آثر أن يستخدم ضمير المخاطب فى السطر الثالث: (ولم يعد سواك) يخاطب به نفسه. وهو استخدام مناسب لحضور الحدث واستمرار مثوله من جهة كون الضمير نجوى داخلية هامسة. ولكنه مالبث فى السطر الخامس (مغسولة عيناه) أن «التفت» أو عدل عن هذا الضمير إلى ضمير الغائب، وكأنه يتحدث عن شخص آخر، عاكسا بذلك مدى إحجامه عن إلحاق صفتى «الضعف» أو «الهوان» بنفسه، اللتين يلائمهما ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم على اعتبار أن كل واحد منهما بوح ذاتى اعترافى. وهو ما لم يرده الشاعر هنا.

وقد تعاونت هاتان القوتان فى إبراز المعنى الكلى لهذا المقطع؛ إذ هو زيارة لمكان غير مسكون بأحد. لعله قبر يضم رفات عزيز، أو لعله قصر

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق: كمال مصطفى الخانجى- القاهرة ط(٣) ص١٤٧، فهو عنده «أن يكون الشاعر آخذا فى معنى، فكأنه يعترضه إما شك فيه، أو ظنّ بأن رادّا يردّ عليه قوله، أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا على ماقدمه، فإما أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يحل الشك فيه». وقد حدده ابن رشيق بعبارات قريبة من عبارات قدمه فقال «وسبيله أن يكون الشاعر آخذا فى معنى، ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثانى به، ثم يعود إلى الأول، من غير أن يخل فى شيء مما يشد الأول العمدة. تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد دار الجيل - بيروت ١٩٧٤، ٤٧/٢، ويذكر ابن المعتز بأنه «انصراف المتكلم من الإخبار إلى المخاطبة، ومن المخاطبة إلى الإخبار» ومثل له بقول جرير: طرب الحمام بذى الأراك فشاقنى لازلت فى غلل وأيك ناضر.
«البديع» تحقيق: كراتشوفسكى ص٤٢ أو هو «انصراف المتكلم عن الإخبار إلى المخاطب أو التكلم» تحرير التحبير لابن أبى الأصبيع ص١٢٣.

(٢) المخاطبة هى: الانتقال الفجائى أثناء الكلام إلى مخاطبة شخص أو شيء حاصر أو غائب، ويطلق الآن عادة على مخاطبة شخص غائب أو معنى مجسد. (ص٥٨ من معجم المصطلحات العربية لمجدى وهبة).

هجره حبيب، فلا يحتوى إلا على ذكرى جميلة.

وسواء أكان هذا الاحتمال أو ذاك - فإن نفس الزائر أو الشاعر قد توترت توترا شديدا، فرض صيغة قوية قادرة على الإفصاح عنه، تعادله وتتوافق معه، على النحو الذى يتجلى فى المقطع الثانى:

٧ - لاتفتحوا الأبواب.

٨ - حَسْبُ القلب أن يطوف بالأركانْ

٩ - لاتوقدوا الشموع.

١٠ - حسب الكف أن تلامس الجدران.

١١ - لاترفعوا أصواتكم.

١٢ - دعوا اليمام راقدا والبوم فى أمان(١)

فقد عدل الشاعر عن الصيغة الخبرية إلى الصيغة الطلبية القوية كما نرى لإحداث توتر فى نفس المتلقى أو استفزاز قدرة التلقى بها، بواسطة ارتفاع «نغمة الإنشاد» الشعرى، خاصة أن الشاعر قد هيّأه إلى ذلك بالطرح الشعورى الضرورى الذى طرحه فى المقطع الأول.

وتتمثل القوة الطلبية فى صيغة «النهى» الواردة فى السطور (٧، ٩، ١١) الدالة على حركية الأحاسيس النفسية، وتأججها لدى الشاعر، فكان أن عبّر عن هذه الحركية المتأججة بأداء لغوى ملائم لها وهو هذه الصيغة النهيية.

ويمكننا ملاحظة أن صيغ النهى الثلاث (لاتفتحوا..) و (لاتوقدوا..) و (لاترفعوا..) قد احتوت على «تعليل» أو سبب منع الحدث أو التصرف،

(١) دوان حامد طاهر ص١٧١.

لأن الشاعر قد ضمّن كل صيغة علّة إصدارها وسبب طرحها، فهى صوت انفعالى رادع مانع. لكنه مزوّد بتعليل ذلك وتسويغه باعتبار أن النواهى الثلاثة مقرونة بأحداث وأفعال. ومن ثم يكون على الشاعر أن يذكر أسباب هذه النواهى ودواعيها. وهذا ما حققه الشاعر كما نلاحظ، حين ذكر السبب الذى أدى إلى وقوع حدث كل صيغة. معتمدا على مبدأ «التعليل» الفنى الذى هو «شرح النتائج التى ترتبت على الفعل ذاته، أو إظهار العلاقات بين الفعل وردّ الفعل»(١)

إن الشاعر - فى ضوء هذا المبدأ - لم يشأ أن تفتح له أبواب هذا القصر المهجور، فنهى المخاطبين عن فتحه، وعلل لذلك بأنه ليس بحاجة إلى دخول القصر. فقلبه النابض بقوة الحنان، الخافق بشدة الحنين - قد اكتفى برؤية أركان القصر وأسواره وزواياه الخارجية (السطر٨) فلا سبب إذن يدعو إلى فتح أبوابه.

وفى ضوء هذا التعليل الفنى أيضا نهاهم الشاعر عن إضاءة واجهة القصر وداخله بشموع ونحوها(السطر٩) ؛ لأن قوة ارتباطه بهذا المكان تجعل كفه خبيرة به، تهديه فى ظلامه، وتقنع بملامسة جدرانه دون حاجة إلى إرشاد ضوئى أو معالم هادية.

كما أنه نهى هؤلاء المخاطبين المتوّهمين عن أن يصدروا أصواتا تأمر بفتح أبواب القصر - لئلا تنزعج الطيور الحالّة به، القاطنة فيه من «يمام» راقد آمن، وبوم ساكن مطمئن، مفضلا بذلك أن يبقى كل شىء ساكنا هامدا خامدا، فلا يثيره أى أحد أو صوت، لأن ما بقلبه من شعور متأجج وعاطفة فياضة تجاه هذا المكان يجعله راضيا بهذا المشهد الساكن ومتقبلا لـــه.

(١) د. منير سلطان: البديع فى شعر شوقى منشأة المعارف - الاسكندرية ط(١) ١٩٨٦ ص٢٦٧.

وقد عزّز الشاعر هذه الصيغة الطلبية بوسيلة فنية فعالة هى وسيلة «الإطلاق» أو عدم التحديد، التى انطوى عليها المقطعان الأول والثانى، وهى تتنوّع إلى نوعين يتعلقان بنوعية الخطاب الشعرى الجماعى، والخطاب الشعرى الفردى فى هذين المقطعين.

أما النوع الأول وهو الخطاب الجماعى فيمكن التعرف عليه فى «إطلاق أو عمومية» الأشخاص الذين تناولهم فى السطر الثالث من المقطع الأول «فهم عشاقها الذين هاجروا..»، فلم يحدّد لنا هويّة هؤلاء الأشخاص، ولا سبب الهجرة، ولامكانها. مريدا بذلك - طبع حكى الحدث بطابع «الخفاء» أو الغموض الفنى Ambiguity الذى يثير شتى الاحتمالات والتخيلات فى نفس المتلقى[1]. وقد تكرر «الإطلاق» الخاص بالأشخاص فى توجيه النهى لهم فى قوله (لاتفتحوا..) و (لاتوقدوا..) و (لاترفعوا..) مستهدفا هذا الغموض الفنى لضمان استمرار الإثارة.

وأما النوع الثانى وهو الخطاب الفردى، فيلاحظ فى إطلاق صيغتى (القلب سطر ٨) و (الكف سطر ١٠) قاصدا بهذا الإطلاق عدم تخصيص قلب فرد بعينه؛ فكل القلوب - بما فيها قلبه - يكفيها ويرضيها ويقنعها مجرّد الطواف بأركان هذا القصر وجوانبه وزواياه وأسواره. وجميع الأكف - بما فيها كفه - تتقبل مجرّد لمس الجدران وتحسسها ، فالقلوب والأكف بناء على هذا الإطلاق تضفى إحساسا بتحوّل هذا القصر المهجور إلى «أثر محظوظ» ، لأن ملكيته ليست مقصورة على أحد، فهو مشاع بين الناس، وحق لهم. ولم يكن ذلك إلا بقوة الحب التى حظى بها من قطن هذا القصر منذ زمن بعيد.

(١) انظر: بحثنا: إشكالية الغموض الفني في التراث النقدي العربي . حولية كلية دار العلوم العدد(١٦) ١٩٩٤ .

المبحث الثانى
تبادل السرد الخبرى
والصيغة الطلبية الخافتة

المبحث الثاني
تبادل السرد الخبرى والصيغة الطلبية الخافتة

يظهر هذا النوع من التبادل فى غير قصيدة قديمة وحديثة، حيث يعمد الشعراء إلى الجمع بين السرد الخبرى الوصفى، والصيغة الخافتة على نحو تبادلى، بحيث يكون ذلك مرتبطا بحالة الشاعر النفسية، أو بالموقف الشعورى الذى يتولى وصفه أو تصويره، فى موطن استشعاره الضعف أو الهوان، أو الرغبة فى تحقيق ما يحبه، أو إقصاء ما يكرهه.، ويكون قابلا للتحقق والتنفيذ، أو التمنى لشىء محبب أو غير محبب مستحيل الوقوع، أو يكون «بعيد الحصول عليه. وغير مطموع فى نيله»[1]. وتتمثل الطلبية الخافتة فى صيغ التمنى والرجاء والنداء.

أما صيغة التمنى: فقد وظفها الشعراء القدامى والمحدثون توظيفا فنيا، حيث دلت على الإحساس بالوهن النفسى والضعف الإرادى على نحو ما جاء فى خطاب أبى فراس الحمدانى[2] إلى سيف الدولة يطرح فيه تمنيا لا يتأكد من تحققه.

فَلَيْتَكَ تحلُو والحياة مريرةٌ ... وليتكَ تَرْضَى والأنامُ غضابُ
وليتَ الذى بينى وبينكَ عامرٌ ... وبينى وبينَ العالَمين خَرابُ
إذا صحَّ منى الودُّ فالكلُّ هَيّنٌ ... وكلُّ الذى فوقَ الترابِ ترابُ

فقد أوحت صيغة التمنّى فى البيتين (١ ، ٢) بأنَّ تمنى الشاعر بأنْ

(١) أبو يعقوب المغربي: مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح ص١٧٥ . ومختصر المعاني ٩٣/٣.
(٢) أبو فراس الحمداني. ديوانه تحقيق: عباس عبد الساتر. دار الكتب العلمية، بيروت ط(٢) ١٩٨٦ صـ ١٦.

«تخلو أخلاق سيف الدولة، ويرضى قلبه، وتمتد المودة بينهما -أمورٌ قد تتحقق، وهى ليست بالمستحيلة، ولكن الجفاء المستحكم والهجر المرير، والانقطاع المستمر نحو الشاعر الأسير- جعل أبا فراس يتخيل أن تلك مطالب إن كانت ممكنة التحقق فى حياة بنى الإنسان، إلا أنها غير ممكنة فى حياة سيف الدولة ولا سيما فى تلك الساعة»[١] وسواء أكان ما تمناه أبو فراس فى هذين البيتين قابلا للتحقق أو غير قابل له- فإنهما يطرحان إحساسا بوهن نفسه، وضعف إرادته، واستسلامه للمصير الذى انتهت حياته إليه- ومن ثم جاء وصف هذه الصيغة «بالضعف أو الخفوت»، الذى أكدته الصيغة الخبرية فى البيت الثالث، إذ هى حديث عن خيبة أمله ويأسه من الحياة. وكيف له أن يشعر بالأمل ما دام كل شئ مآله الفناء.

وقد استعمل الشعراء العرب المعاصرون صيغة «التمنى» بهذه الخاصية، وبهذا المفهوم كصيغة طلبية على جهة التبادل مع الصيغة الخبرية، وذلك لدلات معنوية هى:

خضوع التمنى، وكبرياء التمنى، والحزن المتجدد.. وغير ذلك. ويتعين التبادل فى «الخضوع للتمنى» فى قصائد عديدة كقصيدة «دموع وتنهدات»[٢] للشاعر المهجرى إيليا أبى ماضى: التى تدور حول (المحن التى تتعرض لها الأمة العربية). وكيف أن هذه المحن قد نالت من قدراتها المادية والمعنوية. مما جعله يصدر طائفة من «التمنيات» الدالة على حالة

(١) د. بكرى شيخ أمين ، البلاغة العربية فى ثوبها الجديد بيروت ط (١٩٧٩) ص ٨٣، وعلم المعانى لحسن البندارى صـ ٧٩.
(٢) إيليا أبو ماضى: ديوانه: دار العودة/ بيروت ص ٨٣٦.

«الوهن» التى أصابت نفسه ونفوس غيره من أبناء الأمة. وقد افتتح قصيدته بهذه الصيغة فقال»[1] :

ألا ليت قلبا بين جنبىّ داميا أصاب سُلُوًا أو أصاب الأمانيا

فقد تمنى لقلبه الجريح المحزون أن يعينه على نسيان هموم تحاصره، أو يشيع فى نفسه الأمل، وأن يملأه بالتفاؤل. وليس ذلك بمستحيل عليه، خاصة أن مضى الزمن قادرعلى إعانته ومساعدته فى تطبيب جراحه وتحرير نفسه من الهموم والأحزان.

ويؤيد قدرة الزمن هذه أن الشاعر عرض «إمكان» استجابته المتفائلة بحالات: «البوح» بضرورة التخلص من الهموم، و «تفاعل وجدانه» مع مظاهر الطبيعة، و «سرعة تأثر قلبه الرقيق» بما يقع عليه وعلى غيره من ضغوط خارجية. وقد عبر عن هذه الإمكانية بسرد خبرى يتوافق معها ويلائمها فقال»[2] :

– أجَنّ الأسى حتى إذا ضاق بالأسى تدفق من عينى أحمر قانيا
– تهيج بى الذكرى والبروق ضواحكا وتغرى بى الوجْدَ الطيورُ شواديا
– فأبكى لما بى من جوى وصبابة وأبكى إذا أبصرت فى الأرض باكيا

فهذه «الحالات» الثلاث ليست إلا مظاهر «لجراح قلبه» أو آلام باطنه، يحتاج المتلقى إلى أن يُخْبَرَ بها وتُسْرَدَ إليه بصيغة خبرية حكائية على النحو الذى عمد إليه الشاعر فى هذه الأبيات، والأبيات التالية لها[3]. وهى صيغة

(١) السابق ص : ٨٣٦.
(٢) السابق ص : ٨٣٦.
(٣) السابق ص : ٨٣٦ – ٨٣٨.

توحى «بالهوان»، وتعكس «الضعف» الذى تملك الشاعر، وسيطر على طوائف الأمة، وتثير فى نفس الشاعر إحساسا آخر حادا «بالحسرة» على المصير الذى انتهت إليه الأمة بسبب تسلط الاستعمار التركى وظلمه. وقد عدل عن هذه الصيغة إلى «صيغة التمنى» ليعبر عن هذا الإحساس الذى يتوافق معها. فقال»[1]

- ألا ليت مَن باعوا علي الغبن ودّنا   من الترك باعوا ذلك الود غاليا
- ويا ليت من باع البلاد وأهلها   «بفلكين» لم يختر لها البؤس شاريا

إن الشاعر أراد بهذا العدول أن يبث فى صيغة «التمنى» إحساسا «بالانكسار الجماعى» بسبب وقع (الغبن أو الظلم) على الأمة، وتثبيت حالة البؤس والشقاء نتيجة «الوهن» والضعف «والاستسلام» التى مالت إليها وقبلتها ورضيت بها.

وأما «كبرياء التمنى» فيتمثل فى قصيدة «الرحلة إلى القصر المهجور[2]» لحامد طاهر التى عمد فيها إلى توظيف صيغة التمنى على نحو أكثر حركية؛ ففى المقطع الثالث من هذه القصيدة ينسحب إلى داخله ليبوح لنا بأنه لا يقبل بأن يكون مجرد فرد فى زمرة، أو شخص ضمن حشد يتعلق بمن كانت تقطن هذا القصر، وما عليه إلا أن «يتغنّى بمشاعره الذاتية» التى تؤكد عمق ارتباطه بها، وخصوصية تجربته معها وقوة وفائه لها. يقول[3]:

٩ - وعندما يُجْهِدُكَ الدوارُ تَرتَمِى .

(١) السابق ص ٨٣٩ .
(٢) ديوان حامد طاهر ص ١٧٠.
(٣) السابق ص ١٧٠ - ١٧١.

٢ – على رخام المدخل العتيقْ .

٣ – حيث يلفُّ الخيطَ ألفُ عنكبوتْ

٤ – حَوْلَ ضُلوعِ صَدْرِكَ الرقيقْ .

إن رغبته فى «التغنى بمشاعره» على هذا النحو –قد اقتضت «الأداء الخبرى الحكائى» ، لأنه القادر على تمكينه من إضافة معلومات ذات أحاسيس تدل على عمق وفائه لهذا القصر وساكنته. ولكنه آثر أن يكون هذا الأداء آنيًا فاستعمل من أجله صيغ (يجهد) و (ترتمى) و (يلف) المضارعة فى السطرين (١ ، ٣) –وذلك للإيحاء بالاستمرار الحركى لأفعال الاجهاد، والارتماء، واللف، وبتواصل البحث المضنى عن قاطنة القصر التى مازالت متمكنة من قلبه.. ولم يكن إسناده «كاف الخطاب» إلى الفعل (يجهد» ، والاسم (صدر) إلا «بوحا» ذاتيا بإحساسه بالفقد، ومعاناته البحثية الحافلة بالأسى.

وقد استلزم هذا البوح الذاتى «مناشدته» نجمة المساء فى المقطع الرابع قائلا[1] :

١ – يا نجمة ساهرة فى آخر المساءْ .

٢ – تلمّ ضوءها على استحياءْ .

٣ – لو لحظة بقيت حيث أنت واقفه .

٤ – أخرجتُ ما فى القلب من أشياءْ .

٥ – بُحْتُ بسر ذلك الوفاءْ .

(١) السابق ص ١٧١.

لتفيد هذه المناشدة رغبته فى «استحضار» هذه النجمة لتكون «شاهدة» على معاناته التى يستشعرها قلبه ويضطرب بها وجدانه، و «معينة» فى الكشف عن نوع تلك المعاناة، ومن ثم وظف «صيغة التمنى» فى السطر الثالث «لو لحظة بقيت...» التى صارت لها خاصية «الكشف الحركى الفعلى» فأظهرت نوعية الإحساس الكامن فيها؛ إذ هو مزيج مركب من إحساسين؛ الأول: إحساسه «بعزة المتمنّى»[١] وندرته، وإشعارنا بذلك، لأن الأداة (لو) تبرز المتمنّى (وهو بقاء النجمة فى السماء فترة من (الزمن) فى صورة الممنوع، لأنها تدل بأصل وضعها على امتناع الجواب لامتناع الشرط[٢] على النحو الذى نراه فى قول جرير[٣]:

ولّى الشبابُ حميدةً أيامُه   لو كان ذلك يُشْتَرى أو يُرْجَعُ

وقول مسلم بن الوليد[٤] .

وأها لأيامِ الصبا وزمانه   لو كان أضعفُ بالمُقَامِ قليلا

والثانى «إحساسه» بالحزن لعدم بقائها حتى يتمكن من الإفضاء بما يعتمل فى نفسه من مشاعر وَفِيِّة يختص بها حبيبته. وقد ترتب على حتمية غياب هذه النجمة أن تطور إحساسه بالحزن إلى إحساسه بمشاعر الوهن والضعف واليأس، وهى مشاعر محبطة تلائم -بالضرورة- توظيف هذه الصيغة فى هذا المقطع.

وإزاء هذه المشاعر «الانهزامية» استسلم للأمر الواقع ، ولذلك انتقل إلى

---

(١) د. توفيق الفيل: بلاغة التراكيب، مكتبة الآداب. القاهرة ط (١) ١٩٩١ صـ ١٩٨.
(٢) د/ عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربى - القاهرة ١٩٨٥ ص ١٨٢. وعلم المعانى لحسن البندارى ص ٨٠ - ٨١.
(٣) جرير: ديوانه تحقيق إسماعيل الصاوي ط (٧) القاهرة ص ٩٣.
(٤) مسلم بن الوليد: ديوانه تحقيق: د. سامي الدهان، دار المعارف بمصر. ط (١) ١٦٣.

التعبير عن هذه المشاعر بما يؤكدها، وذلك بالصيغة الخبرية، فبها عمد إلى «وصف» حركية التراجع السريع أو الاختفاء الحتمى لهذه النجمة، وهو وصف استدعى بدوره الصيغة الوداعية (إلى اللقاء)، التى كررها لتدعم انهزامه واستسلامه.

وقد لجأ بعض الشعرآء إلى تحميل «صيغة التمنى» «الانهزامية» «هموما نفسية حادة» نتيجة بناء قصائدهم على «نوع من التأمل الفلسفى فى هموم الوطن وتحولاته»[1] وعلى «فكرة تعادل الموت» فى وجدانهم مع قضية الحياة ذاتها، وعلى أساس فلسفة الحب، بأن جعلوه يتخذ أشكالا قاسية؛ مثل «شكل القطيعة، أو سوء الفهم، أو الرحيل.. وقد يتبدى فى صورة ذكرى لا سبيل إلى استعادة جمالها مرة أخرى»[2] على نحو ما نرى فى قصيدة «تنويعات على حزن قديم»[3] للشاعر نصار عبد الله، التى عزز فيها صيغة «التمنى» بصيغتين طلبيتين هما «النداء» و «الأمر التكرارى» ليتبادل ذلك مع الصيغة الخبرية، وليدل على حزن متجدد يقول:

١ – أَعِدْنِى ولو بسمة يا إلهى.

٢ – ولو دمعة فوق خد حبيبى البعيد.

٣ – أَعِدْنى شعاعا من الدفء أو غيمة فى الشتاء.

٤ – أعدنى ولو قطعة من جليد.

٥ – ولو أحرفا فى خطاب شريد.

(١) محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات نقدية، فى الحديقة الشعرية. الهيئةالمصرية العامة للكتاب/ ٨٩ صـ ٩٥.
(٢) السابق ص ٩٥ – ٩٦.
(٣) السابق ص ٩٦.

٦ - ولو طابعا فى سلال البريد.

٧ - أعدنى: فإن المسافات تنهش قلبى.

٨ - تمزق قلبى وتلقمه للرياح[١] .

فعلى الرغم من اتسام صيغة «التمنى» هنا بسمة «الضعف» المطابق للصوت الشعرى المتمنى -فإنها تعكس ما هو أشد من الضعف وهو «الاستجداء الملح» خاصة أن الشاعر استند فى ذلك إلى وسيلتين إحداهما «تكرار الأداة» (لو) المتمنى بها بعدد خمس مرات، وذلك فى السطور (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦)؛ فقد تمنى فى هذه السطور أن يعود الحب الذى كان قد انقضى بأية طريقة أو بأى شكل. والأخرى: «الاستعانة» بصيغتين طلبيتين هما: «النداء الاستغاثى»[٢] حيث استغاث بالله تعالى فقال «يا إلهى» أملا فى تحقيق ما يتمناه، و «الأمر المكرر الدعائى»[٣] «أعدنى» الذى يفيد «تضرعه» إلى الله تعالى لو صل ما انقطع، وبناء ما انهدم. وفى هذه الإطار الاستجدائى البارز عدل الشاعر إلى الصيغة الخيرية لسبب هو أنه أصبح مطالبا بتقديم «تفسير» للاستجداء الملح، ومن ثم أرجع هذا الاستجداء إلى افتراقه عمن أحب، وكيف أدى هذا الافتراق إلى إحساسه بالحزن والضياع[٤] .

---

(١) النص منقول من المرجع السابق ص ٩٦.

(٢) علم المعانى ص ٨٥.

(٣) السابق: ص ٥٧.

(٤) يلاحظ أن صيغة الترجى (لعل) تشترك مع صيغة التمنى (ليت) فى الدلالة على «الخفوت» والوهن رغم اختلافها عن صيغة التمنى (ليت) من حيث نوعية «توقيع الأمر المحبوب» ، فهو مع التمنى (بعيد مستحيل)، ومع الترجى (قريب ممكن) ص ٨٢ من علم المعانى.

وأما صيغة «النداء» فقد وظفها الشعراء لتدل على «المناشدة الاحتياجية النوعية» خلال تدخلها فى مجرى الصيغة الخبرية تقدما أو تأخرا؛ فقد يعمد الشاعر إلى الجمع بينهما على هذا النحو لداع معنوى يكسب القصيدة أو موضعا منها مسحة فنية، لأن هذا الجمع يؤدى حينئذ إلى طرح معان إضافية تسهم فى تشكيل «بنية بلاغية» مقبولة لدى المتلقى، إذ–كما يقول بيريلمان Perelman, ch «لا توجد بنية غير قابلة لأن تتحول بالاستخدام إلى شكل بلاغى»[1]، وأنه فى إطار فكرة «المتحولات» التى عالجها جون كوهين Jean Cohen «توجد طبقة من الكلمات يتغير معناها تبعا للسياق[2]» العام الذى انبنت عليه القصيدة.

ويقودنا الفحص لقصائد وأشعار قديمة وحديثة فى ضوء «المناشدة النوعية» إلى أن منها ما يتسم بالقوة، وما يتصف بالخفوت والضعف، وما يستظل بمظلة «التوازن». وفى جميع هذه الحالات ترتكز المناشدة على الأساس اللغوى بأنها «طلب الإقبال بحرف مناسب هو: أدعو –أو أنادى– أو أطلب، وعلى الاصطلاح المتجاوز الموحى بمعان جديدة مثل: الاستغاثة والتحسر، والندبة، والإغراء، والزجر والتعجب. وغير ذلك مما يقتضيه سياق «التركيب "Structure أو «السبك: "Texture:".

وتتمثل «الحالة الأولى وهى التبادل الخبرى مع المناشدة القوية» فى قصائد وأشعار للشعراء القدامى، والشعراء المحدثين. فمن الشعر القديم قول

(١) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة –الكويت ع ١٦٤ – أغسطس ١٩٩٢ صـ ١٤١.

(٢) بناء لغة الشعر: ترجمة د/ أحمد درويش. مكتبة الزهراء –القاهرة ط ١٩٨٥ صـ ١٨١.

لمرقش الأصغر يناشد صاحبته معاهدا إياها على الوفاء[1].

١–ألا يا اسلمى لا صُرْمَ لى اليوم فاطما   ولا أبـداً مـا دَامَ وَصْلُكِ دَائمـــا

فقد وجه هذه المناشدة إلى صاحبته فاطمة بنت المنذر داعيا لها بالسلامة وأنه وفى لها مصمم على استمرار علاقته بها. وهى مناشدة تتسم «بالقوة والإصرار». وقد عمد إلى تناول سبب هذه المناشدة القوية فى البيت الثانى (وما يليه ٢ – ٦) بصيغة خبرية حددت هذا السبب.

٢–رَمَتْك ابنةُ البكرىِّ عَن فَرْعِ ضَالَة   وَهُنَّ بنا خُوصٌ يُخلْنَ نَعَائِمَا

فسببها «الفراق» الذى وقع بينهما، وما أحدثه من تأثير عميق فى نفسه.

ثم يعدل عن هذه الصيغة إلى مناشدة لصاحبه (المجرد من نفسه)، تعكس مدى قوة اكترائه بحبيبته التى أسرعت بها الإبل بعيدا عنه:

٣–تبصَّر خليلىَّ هل ترى من ظعائن   خَرَجْنَ سِرَاعًا واقتَعَدْنَ المفائما

ويعمد إلى وصف رحلتها وسط الرمال والطرق الوعرة فى الأبيات (٨–١٣) بسرد خبرى وصفى. وإذا عرفنا أن المرقش يعانى من إحساس الذنب، لأنه أساء إلى فاطمة كما تقول الرواية[2] فإن شعوره يأخذ فى التوتر والتعاظم. لتتغير الصيغة إلى «المناشدة» الموجهة إليها فيقول:

١٤– وإنى وإن كلَّتْ قَلُوصى لراجمٌ   بهـا وبنفـسى، يا فُطَيْمَ المراجـمـا

---

١) المفضل الضبىّ: المفضليات تحقيق شاكر، وهارون، دار المعارف بمصر ط (٦) صـ ٢٤٤ ألا يا اسلمى= يريديا هذه اسلمى.

٢) حيث أفشى سر حبه لفاطمة إلى صديقه عمرو بن جناب، وسمح له بالتودد إليها مما أغضب فاطمة وقد ندم المرقش على ذلك كثيرا.

١٥ - أفـاطم إن الحب يعفـو عن القلى ويجـشم ذا العـرض الكريم الجـاشـمـا
١٦ -ألا يا اسلمى بالكوكب الطلق فاطما وإن لم يكن صـرف النوى مـتـلائمـا
١٧ - ألا يا اسلمى ثم اعلمى أن حاجتى إليك، فـردى من نوالك فـاطمـا
١٨ - أفـاطم لو أن النسـاء ببلدة وأنت بأخـرى لا تبـعـتك هائمـا

فكمـا نرى نجد أن المرقش يراوح في تعبيره الشعرى بين الصيغتين مراوحة معللة، حيث يقتضى هذه المراوحة «الموقف الشعورى» الذى يتملكه تجاه هذه الحبيبة، وأن صيغة «المناشدة» قد اتسمت بالقوة تبعا لهذا الموقف، خاصة أنه كرر اسمها.

وقد يعمد الشعراء إلى توظيف «المناشد الخافتة أو الضعيفة»، بحكم صدورها عن حالة يأس أو وهن نفسى لسبب أو لآخر، كمـا نرى فى مناشدة جابر بن حنى التغلبى[١]: فى قصيدته التى تنطوى على «إحساس شامل بالأسف والأسي»، أما «الأسف» فلأنه قد فارق الشباب، ومن ثم فقد جاءت مناشدته الطلبية خافتة استغاثية وتعجبية: هكذا[٢]:

ألا يا لقـومى للجـديد المصـرم وللحلم بعـد الزلة، المتـوهم

فخفوت الصيغة مرده إلى إحساسه «بالأسف» على انقضاء شبابه، فاتجه إلى قومه مستغيثا بهم لمساندته، وتلبية حاجته إلى عطفهم، و «بالتعجب» من نفسه لتورطه فى الخطيئة وهو فى هذه المرحلة من العمر. وقد اقتضى

(١) المفضليات صـ ٢٠٨ - ٢٠٩. والمرزبانى: معجم الشعراء ٢٠٦ - ٢٠٧ والجاحظ: الحيوان ١/ ٣٣٧. والمبرد: الكامل ٢/ ٩٤. ولويس شيخو شعراء الجاهلية ص ١٨٨.
(٢) الجديد: الشباب. المصرم: الذاهب من الصرم وهو القطع. الزلة: السقطة والخطيئة.

ذلك منه أن يمضى فى بوحة النفسى ليكشف عن معاناته. فعمد إلى الصيغة الخبرية وذلك فى البيت الثانى[1]

وللمرء يعتاد الصبابة بعدما أتى دونها (ما) فرط حول مجرم

فعن طريقها جاء تعجبه من تعلقه بتلك «الصبابة» المناسبة لفترة الشباب المولى. ولكنه سرعان ما يعدل عنها ليعبر بالمناشدة الطلبية فى البيت الثالث[2].

فيا دار سلمى بالصريمة فاللوى إلى مدفع القيقاء فالمتثلم

ليدل بها على شدة «اكتراثه» بهذه المواضع التى شهدت سلمى، و «على عمق تحسره» لفقدها. وكل من «الاكتراث» و «التحسر» صبغا الصيغة الندائية بالضعف ووسماها بالوهن، ودفعاه إلى «البوح» التفسيرى بصيغة مناسبة وهى الخبرية التى عرض بها البيت الرابع[3]:

ظللت على عرفانها ضيف قفرة لأقضى منها حاجة المتلوم

وقد يعمد الشاعر إلى الجمع بين «المناشدة المتوازنة» التى تتوسط القوة والضعف- والصيغة الخبرية، كما ظهر فى قصيدة المرقش الأكبر» التى ناشد فيها (راعيه الغفلى وزوجته) مناشدة تعتمد على «الحكمة»، كما ناشد من سيعثر عليه إبلاغ أخويه «أنس وهرملة» أن ينقما ممن تخليا عنه

---

(١) يعتاد: يتعاهد ويراجع، الفرط: الحين. ما: زائدة. المجرم: التام الكامل. يقول: لقد مر لصريمته سنة. فكيف يرجع إلى الصبابة بعد حول.

(٢) الصريمة، اللوي، القيقاء، المتثلم: مواضع. المدفع: المجري الذي يندفع فيه الماء.

(٣) العرفان: ما عرف منها، يقول: وقفت علي ما أعرف من آثار الديار، والدار قفر من أهلها. فكأنني بوقوفي عليها ضيف لها. المتلوم: المقيم على حاجته.

وقت الشدة وهما (غفيلة وزوجته)[1]. يقول[2].

يا صاحبي تلوما لا تعجلا إن الرحيل رهين أن لا تعذلا

فهو قد ناشد العقلي وزوجته «التريث» في التصرف نحوه حتى لا يجران على نفسيهما اللوم والعتاب.. إن «توزان» هذه المناشدة راجع إلى ضبط نفسه والتحكم في مشاعره أمام ما يراه من تخل وغدر، ولكي يحافظ على طبيعة هذا التوازن الشعوري، عمد إلى بيان أهمية «التأني» وقيمته، وذلك بصيغة قادرة على ذلك وهي الخبرية السردية، فقال في البيت الثاني[3]:

فلعل بطأ كما يفرط سيئا أو يسبق الإسراع سيبا مقبلا

ثم عدل عن هذه الصيغة إلى «مناشدة» ثابتة في البيت الثالث:

يا راكبا إما عرضت فبلغن أنس بن سعد إن لقيت وحرملا

وهي مناشدة لم تظهر توترا ولا جزعا، ربما لحرصه على أن يكون تصرف أخويه محكوما بالتعقل والحكمة، حين يقصدان إلى نجدته. ثم يعمد في الأبيات التالية (٤ – ٧) إلى السرد الخبري الوصفي يتحدث عن آلامه وتطلعه إلى نجدته من هذه الشدة.

وقد زاوج الشعراء العرب المحدثون بين الصيغتين في قصائد عديدة، بحيث برزت «المناشدة الاحتياجية» لتعبر عن معان إضافية في القصيدة مثل «نشدان المساندة أو التعاطف»، و «البحث عن البراءة» و «الأمل في

(١) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ٥ / ١٨١. وسمط اللالي صـ ٢٨.
وابن قتيبة: الشعر والشعراء صـ ١٠٣ – ١٠٤. وشرح الأنباري ص ٤٥٩ – ٤٦٠..

(٢) التلوّم: التلبث والانتظار.

(٣) يفرط: يقدم ويعجل السيب: العطاء وأراد الخبر. يقول: لن تقدم العجلة خيرا ولن تمنع شرا، فقد يكون مع البطء الشر. وقد يكون مع العجلة فوت الخير.

المشاركة» و «الحض على المواجهة»، وغير ذلك من المعانى.

أما «نشدان المساندة والتعاطف» فنراها ماثلة عند شعرائنا المعاصرين مثل الشاعر القطرى الراحل ماجد بن صالح الخليفى (– ١٣٢٣ هـ)، وذلك في قصيدة له يرثى فيها زوجته رثاء حاول فيه أن يعبر عن حزنه لرحيلها، وتألمه لفقدها، فقال بادئا رثاءه بأسلوب النداء أو المناشدة[١].

يا عين جـــودى بدمع منك مــــدرار   واحكى السـحـاب إذا هلت بأمطار
ابكى على جنة طاف المنون بهـــا   قـضيت منها فما قضيت أو طارى
يا عين هذا أوان الدمع فــانسكبى   وابكى عليها وسخى دمعك الجارى

وعلى الرغم من بساطة معاني هذه القصيدة التي جعلت بعض النقاد يصفها «بالسطحية» حيث «كان من المفروض أن يكون صدق العاطفة عنده دافعا إلي إثراء المعاني وعمق الأفكار»[٢]، خاصة أنه «يرثي زوجة كان قد أحبها وأحبته وكما يقول لو أن الموت يقبل الفداء لافتداها بالآلاف من النساء»[٣] – علي الرغم من ذلك، فإن الشاعر قد نجح في توظيف «الصيغة المناسبة» لحالته النفسية وهي صيغة «النداء المناشد» لعينه كي تشاركه الحزن والأسي علي الراحلة العزيزة.

إن مناسبة هذه الصيغة ترجع إلي إحساس حاد، «بالفقد والتوحد»، الذي جعله يري العالم المحيط به خاليا ممن يمكن مناشدته إلا جسمه، فاختار منه «العين» ليدعوها أن تبكي بالدموع الغزيرة التي تستحقها زوجته الفقيدة وتلائم منزلتها في نفسه.

(١) ماجد بن صالح الخليفي. ديوان الخليفي. قطر، ط(٢) ١٩٨٢ ص٨٥.
(٢) د. محمد عبد الرحيم كافود: الأدب القطري الحديث. دار قطري بين الفجاءة – قطر ط (٢)٩٨٣ ص١٩٥.
(٣) السابق ص١٩٥. ويبدو أن الناقد يشير فى هذا النص إلي قول الشاعر في قصيدة له بالعامية: (ليت الزمان اللي سرق وليفي •• يقبل أفداه من النساء ألافي).

والمؤكد أن دعوة العين علي هذا النحو ليست إلا «مناشدة احتياجية» قوية توازي «انفعاله» برحيل زوجته. وقد عزز هذه المناشدة بصيغ طلبية أخري، هي صيغ «أمرية» متعددة وهي «جودي» و «احكي» و «ابكي» و «انسكبي» و «سحي» دالا بها علي رغبته فى الإبقاء علي انفعاله وعدم التحرر منه وفاء لها، واستمرارا لتذكرها.

ويلاحظ أن الشاعر قد حرص علي أن تتخلل هذه الأبيات الثلاثة صيغة خبرية كاشفة تمثلت في حشو البيت الثاني حينما صور زوجته «بجنة» «طاف المنون بها، قضيت منها فما قضيت أوطارى»؛ فقد أراد بهذه الصيغة أن يكشف عن إحساسه بالهزيمة أمام «قوة الموت» العاتية التي قبضتها وحرمته منها. فارتفعت لذلك حرارة المناشدة في البيت الثالث، فدعا العين بالصيغة الطلبية إلي المزيد من البكاء، والإكثار من سكب الدموع.

ولكن الشاعر مالبث أن عدل عن هذه الصيغة إلي «الخبرية» لعلة نفسية وهي اختبار مدي قدرة هذه الدموع علي التخفيف عن مصابه الأليم، ولذلك خاطب «العين» الباكية لإعلامها بمدي عجز دموعها الجارية عن التأثير في نفسه كي ينسي رحيل زوجته، أو يسلم بموتها، لاسيما أن الدار دائمة التذكير بها. قال[1]:

فلو بكيت عليها الدهر فيض دم   في حقها ما بلغت ربع معشار
قد جئت للدار لما أبت من سفري   نحو الحبيب فما في الدار ديار[2]

ثم يعدل عن هذه الصيغة إلي صيغة «المناشدة» يخاطب بها «الدهر»

---

(١) السابق ص:٧٣.
(٢) في هذا البيت عيب (الإقواء) حيث اختلفت حركة الروي. فهي مرفوعة بينما هي في الأبيات السابقة واللاحقة مكسورة. وقد لاحظ ذلك د. محمد كافود في كتابه: الأدب القطري الحديث ص١٩٩.

يعاتبه ويلومه باعتباره سببا في ماحل به من كارثة. يقول:

يادهر مالك قد كدرت عيشتنا بعد الصفاء فقد شيبت بأكدار

ولأن الدهر – كما يري – هو الذي يتحمل المسؤولية – فقد كان من الطبيعي أن ترتفع حدة «التوتر» الداخلي، الذي استدعي صيغة تلائمه، وتملك القدرة علي توصيل هذه الحدة التي هي صيحة بل صرخة أراد أن يعرف بها ويعلم عنها كل إنسان قريب منه أو بعيد عنه، ليكون شاهدا علي ما يعتقد أنه «ظلم» فادح أنزله الدهر به. ولم لايشكو الدهر وقد كدر عيشته بعد أن كانت تتمتع بالصفاء؟!

ولكن الشاعر ما يلبث أن يعدل عن هذه الصيغة، إلي «الخبرية» عدولا يتوافق مع عدوله عن لوم الدهر ومعاتبته. ذلك أنه سرعان ماسلم بتصرف الدهر وتصاريفه مع البشر، فالدهر من شأنه أن لايتخذ حالة واحدة مع الناس، فليس ثمة سعادة دائمة، كما أنه ليس ثمة شقاء دائم. وقد توافق هذا التسليم مع الصيغة الخبرية، التي أتاحت للشاعر الوصف الخارجي، والبوح الداخلي ورصدهما رصدا حياديا أو قريبا من الحيادية. يقول:[1]

فهكذا الدهر لايبقي على أحد وهكذا الدهر إقبال وإدبارُ[2]
أبقيتني واحدا في الدار منفردا من بعد أنس بها ياطول أحساري
إن كنت أسقيتها كأس الردي فلقد أسقيتني بعدها كاسات أمرار

ويتجلي معني «البحث عن البراءة» في قصيدة «الدمية المحطمة»[3] للشاعر السوري بدوي الجبل، الذي وظف فيها الصيغة الندائية المناشدة

(١) ديوانه ص٧٣.
(٢) ثمة إقواء في قافية هذا البيت لاحظه من قبل المرجع السابق ص١٩٦.
(٣) حامد حسن: الشعر بنية وتشريحا: دمشق ص١٨٤.

إلى جانب الصيغة الخبرية قاصدا بذلك أن تتجاوز الصيغة مجرد كونها مناشدة. يقول:

أيا دميـــة أنشـأتُهـا وعَـبَـدْتُهـا كما عبد الغاوون منحوت أحجار
سكبتُ بهـا روحي وأهواء صـبـوتي وألوان أحـلامي، وبدعـة أطواري

فقد أراد بقوله (أيا دمية) - أن يثير انتباهنا، ويلفت نظرنا إلي هذه «الدمية» التي حظيت منه بأكبر قدر من العناية والرعاية والاهتمام. وقد عمد الشاعر إلي الصيغة الخبرية بحشو البيت الأول، والبيت الثاني وكذلك صنع في البيتين التاليين لهما.[1]

جمعت بها الدنيا، فكانت سُلافتي وكاسي وندماني وأهلي وسماري
ونامت علي الحلم المريح بمقلتي وهدهدها عطري وحبي وإيثاري

وهي متوافقة مع «حركية الأفعال» أو الأحداث الدالة علي قوة «الاكتراث» التي بذلها الشاعر تجاه هذه الدمية. فقد «أنشأها» أو خلقها من العدم، وأخلص لها الرعاية التى جعلته لها عابدا، وأمدها بروحه وأحواله النفسية، وأحلامه وآماله علي نحو من التفنن والتجميل. حتي إنها قد صارت الشاغل الأساسي له فلا يزاحمها أي شيء آخر، وكيف يمكن ذلك وقد امتلأت عيناه بها وآثرها حبا فلم يعد يري في الحياة سواها. فهذا الحشد من الأفعال قد تطلب التعبير عنه وتقديمه بالصيغة الخبرية ذات القدرة علي نقل حركية هذه الأفعال المتعددة.

ويبدو أن الشاعر قد اكتشف أنه كان مخدوعا في إيثاره وحبه لهذه

(١) السابق ص ١٨٤.

الدمية (أو المرأة) التى خلقها من العدم. أو التي أحاطها بعميق العواطف والمشاعر الجميلة، ولذلك انداح في نفسه «الإحساس بخيبة الأمل» بسبب ما وجده من تحولها عنه، وما لقيه من إنكارها له. وقد صاغ الشاعر إحساسه هذا «بصيغة المناشدة الراجية»: فقال في البيتين الآتيين[1]

ويادمية أنشأتُها ثم حطمتْ يداي الذي أنشأت تحطيم جبار
أينكرني حُسْنٌ خلقتُ فتونه فيخنقني عطري وتحرقني ناري؟

قاصدا بهذه الصيغة «دعوتنا» إلي تبصر تحوله عما صنع، فقد حطمت يداه الدمية تحطيما تاما، أو أنه قرر هجر هذه المرأة دون تراجع، كما قصد بها طرح سبب التحول أو الهجر. وهو: إنكارها له وتنكرها للمشاعر الصادقة التي أحاطها بها.

وعلي هذا النحو من المراوحة المعللة بين الصيغتين تمضي هذه القصيدة. ثم يختمها بالصيغة الخبرية، وذلك في قوله موجها حديثه إلي الدمية أو المرأة التي تنكرت له[2]:

رددتك للطين الوضيع وما حنا علي روضك الهاني هبوبي وإعصاري
وفارقتُ-إذ فارقتك-الطين وحده وعادت إلي نفسي عطوري وأنواري

ونقف علي معني «الاستعانة بعنصر خارجي» فى مقطع من قصيدة «الرحلة إلي القصر المهجور» لحامد طاهر، الذي يتحدث إلي نفسه ممهدا لذلك بقوله:[3]

(١) السابق ص ١٨٤.
(٢) السابق ص ١٨٤.
(٣) دوان حامد طاهر ص١٧١.

وعندما يجهدك الدوار ترتمي

علي رخام المدخل العتيق

حيث يلف الخيط ألف عنكبوت

حول ضلوع صدرك الرقيق(١)

وهذا الحديث الوصفي كما نري يدل علي «حالة انهزام نفسي» نشأ عن إحساس الشاعر بفقد من أحب، وإدراكه فداحة النأي. مما ملأ نفسه بمشاعر متوترة ثائرة لاتقبل التسليم بواقعية الفقد والنأي. ومن ثم جاءت الصيغة المناشدة في بداية المقطع التالي معبرة عن ذلك:

يانجمة ساهرة في آخر المساءْ

تلمّ ضوءها علي استحياءْ

فقد وظفها قاصدا «الاستعانة بعنصر كوني» هو «النجمة» لإشهادها علي معاناته التي تتملك وجدانه ويضطرب بها قلبه.

ويعمد الشاعر «حسن طلب» فى قصيدته (النيل ليس النيل)(٢) إلي المناشدة المغايرة فحين أخذ ينادي النيل، قرنه بنداء يرتد أو يتصل بالمنادي المناشد، ثم قاطع ذلك بالصيغة الخبرية المفسرة. وذلك في ستة مقاطع مما يجعلنا نصف أداء هذه القصيدة بوصف المزج بين «صيغة المناشدة الثنائية» و «الصيغة الخبرية» علي نحو تبادلي أفاد معني «الحض علي المواجهة». ففي المقطع الأول يقول:(٣)

(١) السابق ص ١٧١.
(٢) حسن طلب. مجلة الدوحة: ع ١٢٣ سنة (١٩٨٦)ص٦٦.
(٣) السابق ص٦٦.

١ – يا أيها النيل يارجائي

٢ – قضيت شيئا من القضاء

٣ – رَوَيتَ غيري بِحُرِّ مائي.

٤ – شفيتَ خَصمي .. فمن لدائي؟

٥ – ليس النيلُ رجَاءَ

٦ – فالسائل في هذا المجري

٧ – ليس الماءَ[١]

فكما نري نادي الشاعـر «نهر النيل» بصيغة نداء ومناشدة مركبة من (يا + أي (للبعيد) + هاء التنبيه، ليفيد هذا التركيب أن المنادي عليه (النيل) وهو قريب مشاهد قد نزله الشاعر منزلة البعيد «للإشعار بأن النيل عظيم الشأن» فجعل بعد المنزلة كأنه بعد في المكان، كما أن الشاعر أراد تنبيه المتلقي واستثارة ذهنه وتحضيره لاستقبال ما يود أن يوصله له. وقد أفاد الأمران جميعا «قوة الاهتمام» بهذا النهر العظيم، التى اقتضت تكرير النداء أو المناشدة للنيل (يارجائي)، فقد ناداه بوصف مسند إليه ملاصق به، معبر عن معني نفسي يتردد في نفسه وهو أن هذا النهر يمثل رجاءه وأمله في هذه الحياة. ومادام النهر هكذا فمن الضروري الكشف عن «حقيقة مشاعره» تجاهه بعد أن «خيب» آمال الناس فيه، فمشاعره قد فاضت بمعاتبة النهر ولومه علي الأفعال التي صدرت عنه. وهنا تحول الشاعر عن المناشدة إلي تحديد الباعث لها. ومن ثم ناسب ذلك «الصيغة الخبرية»

(١) السابق ص٦٦.

التي حدد الشاعر من خلالها الباعث المنشود ودلالته؛ أما الباعث فإنه يتمثل في إجراءين خطيرين هما: أن مياه النهر قد أهديت لمن لايستحق بينما يحتاجها أصحابه، وأن هذه المياه المهداه قد شفت الخصوم والأعداء، علي حين أن مالكي النهر قد حرموا منها فلم يجدوا ما يشفيهم من أمراضهم وأدوائهم، وأما دلالته فتتعين في توجيه خطاب تنبيه وتحذير لمن يخططون للانفراد به وإبعاد سواهم عنه.

وقد دعم الشاعر هذه الدلالة بالسطور (٥-٧) ذات «الصيغة الخبرية» التي تفيد أن «النيل» ليس مجرد مجري تسيل فيه المياه وتتدفق، إذ هو قيمة حضارية ليست مقصورة علي فئة بعينها، ولاطبقة خاصة، فهو حق للجيل الحالي وجيل المستقبل، كما كان حقا للأجيال السابقة. فهو علي هذا دليل علي «وجود» أصحابه ومالكيه. ولذلك عمد الشاعر في المقطع الثاني إلي الصيغة الطلبية المناشدة له في ضوء هذا الدليل. فقال:(٢)

١ - يا أيها النيل ياوجودى.
٢ - جاوزت حدا من الحدود.
٣ - أجريت دمعي علي خدودي
٤ - عانقت خصمي .. فمن لجيدي
٥ - نيل كان هنا موجودا
٦ - يوما..
٧ - كان الماء يغطي هذا الطمي الناشف
٨ - كان المجري هذا الأخدودا

فقد ناشد الشاعر النيل في هذا المقطع باعتباره - كما قلنا الدليل

علي وجوده، والرمز إلي استمرار الالتصاق به. ولذلك استحق اللوم. فإذا كان هذا النهر سببا في وجود الحياة علي ضفتيه. فكيف له أن يسلب الحياة من البعض ويمنحها للبعض الآخر أو ينتقص قدرا من نصيب فئة ما ليمنحه لغيرها؟! إن هذا التساؤل وما يماثله كفيل بإحداث توتر في النفس يناسبه هذه المناشدة المتحسرة «يا أيها النيل ياوجودي» ولم لاتشمل شاعرنا الحسرة وقد جاوز النيل «حدا من الحدود»؟. وهنا تنداح في النفس «الرغبة» في التعرف علي نتيجة هذا التجاوز، وهو ما تولته الصيغة الخبرية المفسرة، فالنتيجة هي: إحساس بالقهر والضيم تدفع المحروم إلي البكاء: «أجريت دمعي علي خدودي»، خاصة أن خصوم المحروم قد صار بيدهم الحل والعقد، وأعطيت لهم قوة التسلط وهي: الندم العظيم حين يستحكم الحرمان بالمحروم فينزوي ويتلاشي ويتحول المجري إلي مجرد أخدود. يشير إلي «نيل كان هنا موجودا يوما».

إن توصل الشاعر إلي هذه النتيجة الصارخة، ليطرح علينا مأساة رهيبة يصنعها بإحكام «قرار غير مدروس» لايستشرف أفق المستقبل القريب لمن توقفت حياتهم عليه، وربطوا مصيرهم به. ولذلك سيتواصل غليان المشاعر وفوران الأحاسيس المكترثة. ولم تكن المناشدة في المقطع الثالث إلا تعبيرا عن ذلك:[1]

١ - يا أيها النيل يامصيري:
٢ - أتيت أمرا من الأمور
٣ - غلّبت غيبي علي حضوري

(١) السابق ص٦٦.

٤ – نصرت خصمي .. فمن نصيري؟
٥ – ما أقساه مصيرا!
٦ – فلكم يا نيل تكلمتُ قليلا
٧ – وصمت كثيرا

إن المناشدة ـــ كما نري – قد اختارت صفة «المصير» للنيل أو القوة الوطنية المنحازة. ولهذا الاختيار دلالته. فهو تذكير بأن حياة الفئة المستبعدة رهن بيد النيل أو هذه القوة، ولكن لابد من مواصلة «اللوم» والعتاب؛ فموضوع المناشدة هو أن ثمة «أمرا من الأمور» قد وقع. هو أمر عظيم لاينبغي السكوت عنه. ويوظف الشاعر الصيغة الخبرية التي تولت مهمة بيان هذا الأمر الخطير وذلك في السطرين (٣–٤)، وينحصر ذلك في إجراءين: أولهما «اعتبار الآخر، رمز الفئة المقابلة – غير موجود». أو أن مغيبه أكثر من حضوره. وثانيهما «مناصرة الخصوم علي جهة التحيز» فمن ينصر الآخر إذن؟. كما تولت هذه الصيغة الخبرية الكشف عن رد الفعل لدي الشاعر أو الآخر في جملة تعجبية، تعجب الآخر الشاعر فيها من «قسوة» هذا النيل الذي يعتبر مصيرا لكل الفئات. إن هذه القسوة قد نالت منه. وبخاصة أنه يتكلم قليلا ويصمت كثيرا (٥–٧).

وفي المقطعين الرابع والخامس ارتدي الشاعر قناع «التودد» القولي الذي يخفي تحته مطالبه المشروعة لنيل الحق، أو لإعادة توزيع الأدوار، أو لرد الحقوق إلى من جردوا منها، ففي المقطع الرابع يقول بتودد:[1]

١ – يا أيها النيل ياصديقي

(١) السابق ص٦٦.

٢ – هضمتَ حقا من الحقوق:
٣ – قدّمتَ غربي على شروقي.
٤ – سقيتَ خصمي .. فمن لريقي؟!
٥ – ماعاد النيلُ صديقا.
٦ – فإذا شئتَ فدونك والبحر:
٧ – اتخذ الماء المالحَ
٨ – واصطنع الأنبيقا.

وفي المقطع الخامس يواصل التودد: بقوله :(١)

١ – يا أيها النيل ياعزيزي
٢ – هدمتَ رمزا من الرموز:
٣ – أظهرْتَ بيدي على كنوزي
٤ – أجَزْت خصمي فمن مجيزي؟
٥ – ليس النيل عزيزا
٦ – مادامت ضفته عرجاء،
٧ – وقسمتُه ضِيزَي

فالمقطعان كما نري بسبب نوعية المناشدة في كل منهما – يطرحان معني متجاوزا للصيغة وهو «توجيه اللوم والعتاب» إلي النيل العظيم، أو إلي من تصوروا أنه ملكهم وحدهم يتصرفون فيه كيف شاءوا، ويبيعونه كيفما أرادوا، بل إنه لايكتفي باللوم والعتاب، فيستنكر ماحدث، وينكر علي من أساءوا التصرف – أن يرتكبوا في حق النيل جريمة «المتاجرة السياسية» بمياهه المقدسة، لإرضاء من عبثوا به زمنا غير قصير.

(١) السابق ص٦٦.

المبحث الثالث
تبادل السرد الوصفى
والصيغة الطلبية المتوترة



المبحث الثالث

تبادل السرد الوصفى والصيغة الطلبية المتوترة

ثمة قصائد عديدة فى شعرنا المعاصر يطرح فيها أصحابها معانى بأسلوب «استفهامى» أو «تساؤلى» يسطع وسط الأداء الخبرى، أو يتقدمه، أو يجىء متأخرا عنه. وقد يتخذ مكانه فى الصياغة الكلية على نحو متناوب أو تبادلى: وهو فى جميع الأحوال يعكس قدرا من «التوتر الحركى» الذى يكسب الصياغة الحيوية، ويمدّها بطاقة مؤثرة فى نفس المتلقى، خاصة إذا كان هذا الأسلوب متجاوزا «المعنى الأصلى» الذى تواضعت عليه اللغة. وصار يؤدى «معانى أخرى تفهم من سياق التركيب، ومن القرائن والأدلة والإشارات الواردة فيه[1]». أى أننا سنتوقع معنى إضافيا للصيغة الاستفهامية يرتبط - بالطبع - بالموقف الشعورى المندرج تحت الأداء اللغوى.

وعلى هذا فإن «الصيغة الاستفهامية» قد تفيد معنى جديدا كتعظيم الشىء - مثلا - وإحلاله وإكباره على نحو ما تحقق فى قول طرفه بن العبد الذى طرح استفهاما دالا على معنى متحرر من المعنى الحقيقى - عقب الصيغة الخبرية التى تعنى بامتداح ناقته الصبورة النشطة: [2]

على مثلها أمضى إذا قال صاحبى ألا ليتنى أفديك منها وأفتدى

وجاشت إليه النفس خوفا وخالَهُ مصابا ولو أمسى على غير مَرْصَدِ

إذا القوم قالوا من فتى خِلتُ أننى عُنيتُ فلم أكسل ولم أتبلدِ

---

(١) علم المعاني ص٧١.

(٢) طرفه بن العبد: ديوانه ، تحقيق : د. علي الجندي. الأنجلو المصرية ط(١) ١٩٥٨ص٤٥.

فقد دلت الصيغة فى البيت الثالث على اعتزاز قومه بقدرته على مواجهة الصعوبات والمخاطر، وثقتهم بعدم توانيه عن إجابتهم عند الطلب[1]. وقد تفيد الصيغة «التحسر» كما نرى فى قول محمود سامى البارودى فى رثاء زوجته[2]

يا دهر فيم فَجَعْتَنِى بحَلِيلَةٍ كانت خلاصةَ عُدَّتى وعَتَادِى
إن كنت لم ترحَمْ ضنَاىَ لِبُعْدِها أفَلاَ رَحِمْتَ من الأسى أولادِى

فقد أراد الشاعر بالصيغة الاستفهامية فى البيتين إظهار التحسر[3]، ودعوة الناس إلى مشاركته الحزن والأسى على رحيل زوجته خاصة أن الصيغتين جاءتا على نحو «تبادلى» مع الوصف الخبرى لأثر رحيل هذه الزوجة على حياته وحياة أولاده.

وفى إطار هذه الدلالة التجاوزية لصيغة الاستفهام، والحركة التبادلية بينها وبين الصيغة الخبرية – جاءت قصائد وأشعار تدعم ذلك وتقوية وتفيد معانى عديدة مثل «الحسرة» والشجن، والتمرد، والقلق العاصف، والاحتمالات، والتعنيف الذاتى. وعلى ذلك فإبراهيم ناجى فى قصيدة «العودة» يوقف الرؤية الخبرية التى صاغ بها البيت الأول والشطر الأول من البيت الثانى[4] – ليطرح هذا السؤال فى الشطر الثانى منه:

.... كيف بالله رجعنا غرباء؟

(١) الشعراء الستة ـ مختار الشعر الجاهلي: ص٣١٤ – ٣١٥.
(٢) البارودي: ديوانه تحقيق وشرح محمود المنصورى القاهرة ٣٨/١.
(٣) د. عبد العزيز عرفه: من بلاغة النظم العربي. عالم الكتب .بيروت ١٩٨٤ ص١٠٨.
(٤) : هــذه الكعبة كنا طائفيها والمصلين صباحا ومساء
كما سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء.
ديوانه ص ١٣ .

لقد جاء هذا السؤال تعبيرا عنى معنى يستنكر فيه إحساسه الآنى بالغربة أمام هذه الدار (أو هذه الكعبة) التى كانت تعرفه جيدا، فقد شهدت «طوافه» حولها، «وصلاته» بها «وسجوده» فيها زمنا طويلا. لقد أوقف هذه الخبرية المجازية الدالة على قوة ارتباطه بتلك الدار وعمق وفائه لها -بتساؤله الانفعالى والمفاجئ، لا ليفيد المتلقى أنه يستفهم عن حاله التى وصل إليها بسبب افتراقه عمن أحبها - وإنما «لإنشاء معنى جديد إضافى»[1] وهو : تعجبه واستنكاره لإحساسه بالغربة والضياع فى حضرة مكانٍ كانَ مسكونا بتلك الحبيبة. وهذا يعنى أن سياق هذا التعبير هو الذى أضفى على التساؤل «شعاعا يتلوّن بلونه، ويتزيّا بزيّه»[2]

وقد استبد بالشاعر إحساس عارم ضد هذا التجاهل «المجازى» الذى قابلته به هذه الدار فى الأبيات (٣-٥) من هذه القصيدة[3] :

٣-دار أحــلامى وحــبّى لقــيننا   فى جـمـودٍ مـثْلَمَـا تَلْقَى الجَـدِيدْ
٤- أنكرتنا وهْى كـــانت إن رأتنا   يضــحك النور إلينا من بعــيــدْ
٥-رفـرف القلبُ بجنبى كـالذبيح   وأنا أهـتـفُ ياقـلب اتَّئِــــدْ

فتساءل قائلا (لم عدنا؟) ضمن البيت السادس على لسان الدمع والماضى الجريح[4] :

٦-فيجيب الدمعُ والماضى الجريح   لم عُـــدنا؟ ليت أنّا لـمْ نَعُــدْ

وهو سؤال احتجاجى على عودته إلى مكان يتنكر له ويتجاهله.

(١) علم المعاني ص٧٢.
(٢) البلاغة العربية في ثوبها الجديد ص١٠١.
(٣) السابق ص ١٣ .
(٤) السابق ص ١٣ .

ويبدو أن الشاعر قد أراد لهذا الاحتجاج أن يتواصل بغرض تعميق الإحساس بعدم جدوى البقاء؛ فجعل كلا من «الدمع» و «الماضى» يحمّله مسؤولية العودة وحده. وذلك فى البيتين (٧، ٨)(١).

٧-لم عدنا؟ أو لم تطو الغرام وفرغنا من حنين وألمْ؟

٨-ورضينا بسكون وسلام وانتهينا لفراغ كالعدم؟

فلم تكن هذه العودة من منظور شاهديه إلا خرقا لاتفاق، وتراجعا عن قرار سبق الشاعر أن اتخذه، وأشهد عليه حواسّه المنظورة وغير المنظورة - وهو «التسليم التام بموت حبّه، وتلاشى غرامه القديم». ولذلك ينتفى الداعى إلى تذكّر هذا الحب، كما ينتفى المسوغ لاستحضار المحبوب الذى كان يشغل هذه الدار التى أدركت حواسه تنكرها وتجاهلها له. ومن ثَمّ يكون من الطبيعى الآن أن تنداح فى قلب الشاعر عواصف «غضب» عنيف يخالطها «استنكار» حادّ، عبّر عنها الشاعر بصيغة التساول الاستفزازى.

ويلاحظ أن الشاعر نوّع هذا التساؤل ليحقق المزيد من الإثارة أو الاستفزاز لنفس المتلقى، وليكشف عن مدى استجابته لعواصف الغضب والاستنكار، فقد كرّر السؤال (لم عدنا؟) فى بداية البيت السابع، بعد أن أورده فى حشو الشطر الثانى من البيت السادس. وكما نرى فإن التساول فى الموضعين عن شيء واحد محدد وهو «السؤال عن علة العودة» التى ماكان ينبغى أن تتم فى الأصل، وفى هذا التكرار تقوية وتزكية لهذا المعنى.

---

(١) السابق ص ١٤ .

ولكن الشاعر مالبث أن طرح سؤالا ثانيا – ابتداء من حشو البيت السابع، وحتى نهاية البيت الثامن – يستفهم به عن أكثر من أمر، ليكون الاستفهام حينئذ «تعدديا»، لأنه يستفهم عن أربعة أحوال متوالية هى: «طيّ الغرام»، و «الفراغ من مشاعر الحنين المؤلم». و «الرضا فى سكون بالأمر الواقع»، و «الوصول إلى مرحلة الإحساس بالفراغ الموحش الخالى من الحياة» – مريدا بهذا التعدد «التأكيد على عمق إحساسه بالقهر»، و «تصعيد» إحساس المشاركة لدى المتلقى. ثم يعمد الشاعر إلى الصياغة الخبرية فالطلبية على نهج تبادلى فى باقى القصيدة[1]

ويتمثل «التمرد» فى قصيدة حامد طاهر «الرحلة إلى القصر المهجور» التى سلم فيها بحتمية اختفاء «نجمة المساء» رمزا لإقراره باستحالة عودة الحركة إلى القصر لاستحالة وجود الحبيبة به الآن وفى المستقبل. فقد استجاب لصوت داخلى بمراجعة موقفه من هذا القصر الذى لايعدو أن يكون «طللا» غير واعد بشىء، خاصة أن نفسه قد امتلأت بمشاعر التمرد عليه. فهو أولا وأخيرا مجرد طلل مهما احتوى من ذكريات باهرة جميلة. وقد استدعت هذه المراجعة النفسية «صيغةً طلبية استفهامية» تلائم مشاعره الثائرة، وتزيدنا معرفة بموقفه من هذه التجربة. فقال:[2]

لكن .. إلى متى يظل هكذا بلا قرارْ
نداؤك الذى يعانق الصدى؟
وهل تلوح الشمس فى المساء مرتين؟
لكى تعيش خلف وهم قلبك العنيدْ

(١) انظر الأبيات (٩-٢٩) بصفحات (١٣،١٤،١٥) من الديوان. حيث يتم فيها التبادل بين الصيغتين تبادلا يكشف عما يكمن في كل صيغة
(٢) ديوان حامد طاهر ص١٧١.

منتظرا أن يرفع الموتى رؤوسهم،
وأن تصافح الأحياء من جديد؟

فكما نرى نجد أن هذه الصيغة الطلبية المتمثلة فى أداتى الاستفهام «متى» فى السطر الأول و «هل..» فى السطر الثالث وما يتعلق بهما من معان قد استفهم عنها - نجد هذه الصيغة قد أتت استجابة للمراجعة النفسية التى بدأها الشاعر بالحرف الاستدراكى «لكن» فى مستهل السطر الأول، دالا به على ضرورة إعادة النظر، وإدامة التفكير فى موقفه الوجدانى الذى بنيت عليه القصيدة، ومريدا به فى نفس الوقت - وقف «التيار الاستسلامى» الذى جعله خاضعا لهذا القصر الذى لايتعدى كونه طللا و أثرا غير مفيد. وهذا يعنى أن قناعته بما كان يعتقده أصبح قابلا للفحص والنظر والمراجعة. ولذا جاءت صيغة الاستفهام الأولى (إلى متى..) عقب الحرف الاستدراكى لتؤكد شكوكه وضعف اعتقاده بما كان يراه جديرا بتواصل المعاناة واستمرارها، خاصة أن هذه الصيغة قد بينت - فى إطار جملتها الطويلة - عدم جدوى قصر النداء على هذا الطلل؛ فنداؤه الذى يوحى بارتباطه بمن كان يقطن هذا القصر - ليس إلا مجرد صدى فى واد لايسمعه غيره.

وقد عززت هذا المعنى المتراجع - الصيغة الثانية (وهل تلوح الشمس...) بجملتها المطولة التى تنتهى بها القصيدة - لأنها تدل على معنى إضافى فنى هو «الاستبعاد» الذى يعنى «عدم توقع المستبعد ما يتعلق به»[1] كما أنها تفيد إحساس الشاعر بحتمية الفقد، فإذا كان من الأمور

---

(١) علم المعاني: ص٧٤.

المستبعدة أن تظهر الشمس فى الليل المظلم – فإن حبيبته التى كانت تقطن القصر – لن تعود إليه، ومن ثم فإن الانتظار غير مفيد، إلا إذا أمكن للحياة أن تدبّ فى الأموات فينهضون من قبورهم. وهذا يعنى أن الشاعر قد قرّ قراره على رفض الخضوع والاستسلام لهذه التجربة بقلب متجاوز، ووجدان مغاير جديد.

وقد تنشط الأسئلة الاحتجاجية بداخل الشاعر نشاطا عارما فيعمد إلى استهلال القصيدة بالصيغة الاستفهامية الدالة على موقف بعينه؛ كما نرى فى قصيدة «العاشق والزمن الملتهب[1]» للشاعر الكويتى «محمد الفايز» التى عمد فيها من خلال التبادل الصيغى إلى طرح «إحساس بالقلق العاصف» يقول[2]:

١ ـ ماذا ستفقد منها لو تغادرها؟ وما طراوتها لولا جآذرها ؟

إن البدء بالتساؤل الثنائى فى الشطرين ـ يعكس «تجمعا لمشاعر متزاحمة» تختص بموقف الشاعر من الحياة، وتتعلق بوجوده فى الدنيا. وهو تجمع ليس بالغريب على من يخلص التأمل، ويصدق النظر العميق. ومن منا لم تؤرقه الأسئلة الملحة عن سبب وجوده، ومستقبله، ومصيره المحتوم، وغير ذلك من الأسئلة الباحثة دائما عن إجابات مقنعة قد نحصل عليها فنتخلص من أرقنا، وربما تنتهى حياتنا دون إجابة مقنعة . ولذلك – فى الحالة الأخيرة – تنشط مشاعر الاحتجاج التساؤلى، دليلا على تمكن القلق واستبداد الأرق بنا.

(١) مجلة الدوحة القطرية ع ١٢٦ ـ يونيو ١٩٨٦ صـ ٨٣ .
(٢) السابق صـ ٨٣ .

وفى ضوء هذا عمد محمد الفايز فى استهلاله إلى طرح تساؤله على نفسه – الذى «يتعلق بما يفقده» من الحياة إذا غادرها، «ويتصل بما تحفل» به الحياة من زيف. وقد علل لتساؤله الثنائى فى البيت الثانى تعليلا حكائيا وظف له الصيغة الخبرية. فقال[1]:

٢ـ رمت بك الريح فيها والرياح لها   مهابطٌ ولها أيضا معابرها

ليبين بها أنه لم تكن له إرادة فى اختيار العيش فى هذه الحياة الزائفة. ولكن من حسن حظه أن بقاءه فيها غير خالد، فسرعان ما يرغم على تركها كما أرغم على المجئ إليها ، ولكن عليه رغم ذلك واجب المشاركة والتفاعل. وإذا كان هذا موقفه الذى ينبغى أن يتخذ، وأن يحتذى – فإن الواقع يظهر القاطنين فيها غير مدركين لحقيقة ما يعتقده. ولذلك تنطلق من «التجمع الشعورى» دفقة أخرى متسائلة توجّه إليهم العتاب واللوم؛ فيقول[2]:

٣ ـ مالى أراهم كأنى لا أرى لهم   حسًا وليس لهم كأس وسامرها؟

فالصيغة عتابية فى إطار استفهامى، تعاتبهم على هروبهم من «تأمّل» هذه الحقيقة، وتلومهم على ضعف مشاركتهم وقلة تفاعلهم، وندرة اكتراثهم بما يحدث فى الوطن من متغيرات سريعة تتصل بالسلم والحرب.

وحين احتاج الأمر إلى تعليل وصفى لحالهم عمد إلى الصيغة الخبرية. وذلك فى الأبيات (٤–١١)، التى رصد فيها صور التخاذل، واللامبالاة، والعدوانية[3]، التى أضافت إلى «التجمع الشعورى» مزيدا من القوة،

(١) السابق ص٨٣.
(٢) السابق صـ ٨٣ .
(٣) السابق صـ ٨٣ .

فاندفعت منه دفقة تساؤلية ثالثة حملها البيت الثانى عشر[1]:

١٢ـ ماذا جنى الوردُ كيما يحرقوه وما جنت حـــدائقـــه أو قـــال طائرها؟

ليدين بها الشاعر الجناة الذين مارسوا «العدوان» على كل ما هو جميل وبديع، فلم تسلم من عدوانهم الحدائق والورود، الرامزة للجمال والصفاء. ومما جعل لهذه الدفقة قوتها المؤثرة. أنها جاءت ثنائية كما نرى بالأداتين (ماذا) و (ما). ثم يختم الشاعر قصيدته بالأبيات (١٣-١٥)[2] مراوحا بين الصيغة الطلبية فى البيت التالى:

١٣ـ ياراجما بيت سلمى فى قذائفه وناســـفـــاً دور جـــارات تجـــاورها

والصيغة الخبرية التى عنيت برصد «عزوف» العالم المتحضر المعاصر عن الحروب والتعصب، «والتفرغ» لإشغال المنطقة العربية بالصراعات والحروب[3].

١٤ـ تجـاوز العـالم الآتـى رواسـبكم وشـبّـهـا فـيكم حـربـا يحـاصـرها

١٥ـ والفكر للناس تشذيب لما تركت رواسبٌ ومـــفـــاهيم يعـــاصـــرها

وتتفق قصيدة (سيدة الفوضى) للشاعر العراقى «على جعفر العلاق» مع القصيدة السابقة، فى أنها تبدأ بصيغة طلبية متسائلة، تصدر عن «تجمع شعورى» بنفس الشاعر، حافل بالقلق والتوتر، مما جعل بعض نقاد هذه القصيدة يصفها بأنها «قصيدة الأسئلة والحيرة»[4]، التى تتأسس على تجربة

(١) السابق ص٨٣.
(٢) السابق ص ٨٣ .
(٣) السابق ص٨٣.
(٤) محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات نقدية في الحديقة الشعرية. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط(١) ١٩٨٩ ص١١٠.

«ذات فى حالة حوار شعرى مع الوجود»[1]، ويعزز ذلك توظيف الصيغة الخبرية على نحو تبادلى مع الطلبية، يدل على «حركية الاحتمالات» التى تنشأ عادة عن التحاور النفسى مع ظواهر الوجود المرئى. يقول الشاعر[2].

من أين جاءت

هذه السيدة؟

ألم يَصحْ فى وجهها عاذل؟

ألم تخف من ريحنا البارده؟

فقد دعاه «التجمع الشعورى» إلى تقديم القصيدة بأسئلة ثلاثة متنوعة: فثمة سؤال عن «المكان» الذى أقبلت منه هذه السيدة، وثان: عن مدى «تقبّل وجودها» والموافقة على حلولها فى حياتهم، وثالث عن مدى «صلابتها» أمام حالة الجمود أو التبلد التى واجهها.

وإذا كان هذا «التنوع الاستفهامى» صدى «للتجمع الشعورى» - فإن هذا التنوع قد شكل إحساسا نشطا فى نفوسنا يدعو إلى التعرف على هوية هذه السيدة ودلالة وجودها، وذلك بصياغة تتوافق مع دعوة هذا الإحساس النشط، بحيث تكون مفسرة لوجودها، وكاشفة عن حقيقتها ومن ثم جاء قول الشاعر فى السطور (٥-١٥)[3] .

نشهد أنا ما رأينا هوى.

مثل هواها.

(١) السابق ص ١٠٠.
(٢) النص منقول من المرجع السابق ص١١٠-١١١.
(٣) المرجع السابق ص١١٠-١١١.

قيل ألقت بها.

قبيلةٌ ، ألقت بها مركبٌ مطارده .

أو قيل ألقت بها سحابةٌ خفيفةٌ صاعده .

يقال أو قيل ولكنها .

أشاعت الفوضى .

كما تشتهى

وأجرت الريح كما تشتهى.

وأيقظت قطعاننا كلها.

وأشعلتنا دفعة واحده .

فالصياغة المتوافقة مع إحساسنا هى «الخبرية» التى تشكلت من معارف نوعية بعضها يتعلق باعتراف جماعى بحب هذه السيدة، وبعضها الثانى يتصل بعدم الحاجة إلى معرفة المكان الذى أتت منه، وبعضها الثالث يعنى بصور التغيير التى نشأت عن وجودها. وهى صور حركية تحريكية. أيقظت المشاعر النائمة، ونبهت القلوب الغافية . ودفعتنا فى الوقت نفسه إلى البحث فى حقيقة هذه السيدة وما ترمز إليه من قيم وما تحمله إلينا من دلالات مختلفة : «هل هى امرأة أم ثورة أم حالة شعورية أم تجربة ميتافيزيقية؟»[1]. من الصعب الأخذ بدلالة واحدة من هذه الدلالات. ولكن من اليسر فى المقابل ــ أن نقول: إن هذه الدلالات المختلفة تعادل ما يثيره الشاعر فى قصيدته من احتمالات هادفة مقصودة؛ ذلك أنه

(١) السابق ص١١١.

يصنع منها يقينه الفنى[1]» الذى «يسكن الحواس والوجدان معا[2]». وقد انعكست هذه الاحتمالات على «التجمع الشعورى» المتوترلدى الشاعر، فاندفق تساول أخير صاغه الشاعر قائلا يعبر به عن صوت خارج عن نطاق الشاعر وجماعته، ربما كان هاتفا داخليا، ولعله صوت مراقب مكترث رأى أن هذه السيدة الزائرة قد فشلت فى مهمتها: يتساءل الصوت:

– من أين جاءت تلكم السيدة؟

إذ السؤال على هذا النحو الذى يستهدف – مرة أخرى – التعرف على مكانها الأصلى – يوحى بفشلها، وتحولها دون وعد بالعودة، فقد

– قالت وداعا.

ومن غير التفات إلى الحالة التى مازالت باقية.

– ثم لم تلتفت لريحنا المهمومة الباردة.

لتكون هذه النهاية الخبرية بمثابة دعم للمعنى الذى أوحت به الصيغة التساؤلية الأخيرة وهو تبدد الاحتمال ومثول اليقين بفشل المحاولة التى قامت بها هذه السيدة.

وقد يعمد الشعراء إلى محاسبة الذات وتعنيفها وصب أحاسيس اللوم والعتاب عليها من خلال جدلية الإخبار والتساؤل. كما نرى فى قصيدة «خمسون[3]» للشاعر السعودى «غازى عبد الرحمن القصيبى»، الذى يبدأها بسرد خبرى ذاتى يتحدث به إلى نفسه يراجع معها «استمرار»

---

(1) السابق ص١١١.

(2) السابق ص ١١٠.

(3) : غازي القصيبي: مجلة إبداع المصرية، ع ٤٣، مارس/ أبريل ١٩٩٠ ص٣١-٣٣.

معاناته التي تتجسد في «حركة واسعة» لاتحدها حدود، ولاتعترضها سدود.
يقول في الأبيات (١ -٤)[٢]:

١ـ خمسون تَدْفَعُك الرؤيا فتندفعُ رفقا بقلبك كاد القلبُ ينخلعُ
٢ـ من الفيافي التي آبارُها عَطَشٌ إلى البحار التي شُطْآنُها وَجَعُ
وأنت في أذْرعِ الإعصار مُتّكِئٌ على الرياحِ فَمَا تَرْسُو.. ولاتقعُ
خمسون مابلغ الساري ضُحى غَدِهِ ولا الغيومُ التي تُخْفيه تنْقَشِعُ

ففي هذه الأبيات يعني الشاعر بمخاطبة ذاته «بسرد خبري وصفي» لحركتها الواسعة يتضمن محاسبة لها لاتخلو من «اللوم والعتاب» أو «التعنيف الذاتي» لفقد السيطرة على نفسه، فتركها تتطرف في طموحها دون مراعاة لطاقتها المحدودة. وهذا التعنيف ليس سوى حديث خاص أو نفاجاة نفسية Interior Monologue هدفها الإفضاء أو البوح بما يتردد في نفسه تجاه الحركة الواسعة الطموحة.. ولكن الشاعر ما لبث أن عمد إلى توظيف «الصيغة الطلبية الاستفهامية» في البيتين (٥-٦) توظيفا فنيا فيقول[١]:

٥ـ أما تَعبتَ؟ فإن القوم قد تَعِبُوا ألا رَجَعْتَ ؟ فإنّ القومَ قد رَجَعُوا
٦ـ هلا استرحتَ؟ فأقرانُ الصِّبَا هَدَأُوا هَلاّ غَفَوْتَ ؟ فأنضاءُ السُّرى هَجَعُوا

باعتبار أن هذه الصيغة التي تكررت أربع مرات - صدى لإحساسه الغاضب، لأنه قد حمل نفسه بأثقال تفوق طاقتها وقدرتها، وباعتبار أن الصيغ الأربع قد جاءت معللة مفسِّرة لتوحي الصيغ من ثم باحتجاج

(١) السابق ص٣١.

مكرر يتوافق فى شدّته مع الإحساس الغاضب الذى امتلأت به نفسه، فالصيغة (أما تعبت؟) معقبة بأن غيره ممن كانوا يجارونه فى طموحه قد أصابهم التعب والوهن، فتدل الصيغة وتفسيرها على عتاب عال النبرة.. وصيغة (ألا رجعت؟) الداعية إلى إبطاء الحركة الطامحة، عللها الشاعر بعودة هؤلاء الذين جرّبوا مغادرة الوطن فترة من الزمان سعيًا وراء تحقيق مجْد شخصى أو عام – ليراجعوا نفوسهم فى قرار المغادرة والرحيل ، فكانت جملة (فإن القوم قد رجعوا) السردية الخبرية – متوافقةً مع تلك المراجعة الذاتية. ولم تكن صيغةُ (هلاّ استرحت ؟) – المعلّلَة بجملة ذات سرد خبرى [فأقرانُ الصبا هدأوا] ، وصيغةُ (هلا غفوْت ؟) – المفسّرة بالجملة السردية الخبرية [فأنضاء السُّرى هجعوا] – إلاّ معادلاً لغويًا لتوتّر نفسى تمكّن من الشاعر ، يدلّ على «مشاعر ضجرة، وأحاسيس ملولة» من مواصلة السير فى «طريق» يغصُّ بصور رديئة ترتسم فيها الصراعات والمعارك والقلاقل ، ويعلوها متابعات نشطة لحالات الصعود والهبوط والصعود.. المتعلقة بذات الشاعر، وبذوات غيره[1]، خاصة أنه أخيراً يصغى إلى صوت يناديه محبب إلى نفسه، ويدعوه إلى ارتياد «طريق آخر» يطمع فى نيْل ما يحفل به من اطمئنان دائم، وصفاء متواصل، وسعادة خالدة[2].

أتخمتُ من زهرة الدنيا وزخرفها ولم يعد بسوى أخراك لىَ طَمَعُ

(١) السابق صفحات ٣١، ٣٢، ٣٣ . الأبيات (٧–٢٩) .
(٢) السابق ص ٣٣ .

الفصل الثانى
تبادل السرد والتدخل الكاشف

تمهيد:

عمد بعض شعرائنا المعاصرين إلي توظيف وسيلة فنية غير ما ذكرنا أرادوا بها جذب المتلقي إلي «منطقة العبارة الشعرية» التي تبوح جملها ووحداتها الجزئية «بروحها الشعري[1]». وتتعين هذه الوسيلة فى إجراء يقوم به الشاعر وهو «التدخل» اللغوي في مجري السرد الوصفي وهو «تدخل كاشف» غرضه إضاءة المعني المركزي الذي يهدف إليه ويحرص على توصيله إلي المتلقي.

وتعكس النصوص الشعرية التي يبدو فيها تدخل الشعراء علي هذا النحو أن هذا الإجراء يتنوع إلى نوعين؛ فقد يقطع الشاعر السرد الواصف لحدث آنيّ - بتدخل ارتدادي يتناول به الإطار الماضي لهذا الحدث، ثم يعود إلي السرد الآنيّ، وقد يكون القطع بتدخل «حواري» علي نحو من التبادل. ومن ثم فإن ذلك يدعو إلي تناول هذا الفصل في مبحثين هما «تبادل السرد والتدخل بالارتداد الكاشف»، و «تبادل السرد والتدخل بالحوار المضيء».

(١) د. صلاح فضل. إنتاج الدلالة الأدبية. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٧ ص١٢٧.

المبحث الأول
تبادل «السَّرد» الوصفى
والارتداد الكاشف

المبحث الأول
تبادل السرد الوصفي والارتداد الكاشف

من الثابت أن كتاب القصة والشعراء المعاصرين قد أفادوا من طريقة العرض أو «التكنيك» Technique السينمائي والتليفزيوني الذي تطور بسرعة فائقة خلال تقدم سنوات القرن العشرين. يشهد بذلك العديد من النصوص القصصية والشعرية، التي استغل فيها كاتب القصة والشاعر بعض ألوان هذا التكنيك كالمونتاج Montage أو «الصور المركبة التي تصنع بضم عدد من الصور المستقلة بعضها إلي بعض[1]»، و«تداخلِ الصورِ» و«تلاحقها» «وسرعتها» و«بطئها» وغير ذلك من الطرق، مثل طريقة «الارتداد أو الارتجاع: Flash-back

ويلاحظ أن كلا منهما قد توفر علي الطريقة الأخيرة «الارتداد» التي تعرف بأنها «الرجوع أثناء التسلسل الزمني المنطقي للقصة أو المسرحية أو الفيلم - إلى ذكر أحداث ماضية، لإيضاح الظروف التي أحاطت بموقف من المواقف أو للتعليق عليه.»[2]، مما ظهر أثره في كل من القصة والقصيدة.

حقا لقد برز «الارتداد» بروزا ملحوظا في القصيدة العربية الحديثة، كما

(١) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة. ترجمة د. محمود الربيعي. دار المعارف الطبعة (١) ١٩٧٤، ود. طه محمود طه: القصة في الأدب الانجليزي. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ط(١) ١٩٦٦، ود. حسن البنداري: فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ. الأنجلو المصرية ط(٢) ١٩٨٨ ص٣٣٢ وما بعدها.

(٢) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة دار العلوم القاهرة ط(٢) ١٩٧٩ ص٢٢٧-٢٣٤ ومجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب ص١٧٢.

نري في قصائد كثيرة تختلف فيما بينها في المذهب أو الاتجاه الشعري منذ نهايات أربعينيات القرن العشرين. ولكن ثمة قصائد لشعراء لم يشهدوا هذا «التكنيك» ولم يتعرفوا عليه بحكم عدم معاصرتهم له: مثل حافظ إبراهيم (١٧٧٢-١٩٣٢)، الذي استغله في قصيدته (غادة اليابان) التي نشرت في ١٩٠٤/٤/٦[١]، أي قبل أن يشيع وتعرفه البيئة الأدبية؛ فبعد أن استهل حافظ إبراهيم هذه القصيدة بحديث إلي نفسه وأمته مملوء بالأسي والشجن، لأن أمته غافلة عن حقها المغتصب، وغير عابئة بما يجري حولها من أحداث ومواقف تدل علي التضحية والفداء (الأبيات ١-١١)، وذلك بقوله:

لاتلم كــفي إذا الســيف نبــا	صحّ مني العــزم والدهر أبي
رب ســاع مبــصر في سـعيـه	أخطأه التـوفـيق فـيـمـا طلبـا
مــرحــبـا بالخطب يبلوني إذا	كـانت العليـاء فيـه السـبـبـا
عــــقـني الدهـر ولـولا أنـني	أوثر الحــسني عــقــقت الأدبا
إيه يادنيـا اعـبـسي أو فـابسـمي	لا أري بـرقـك إلاّ خُـلـبــــا
أنـا لـولا أن لـي مـن أمـــتي	خــاذلا مــا بتّ أشكو النوّبا
أمــة قــد فتّ في ســاعـدها	بغـضُـهـا الأهل وحبُّ الغُـربا
تعـشق الألقـاب في غـيـر العـلا	وتفــدّي بالنفــوس الرتبــا
وهي والأحـداث تسـتـهـدفـهـا	تعــشق اللهــو وتهـوي الطربا
لاتبــالي لعب القــوم بهــا	أم بهـا صَـرْف الليـالي لعبــا
ليـتـهـا تسـمع مني قـصـة	ذات شجـو وحـديثـا عـجـبـا

(١) راجع ديوان حافظ إبراهيم تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الإبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط (٣) ١٩٨٧ص ٣٢١ - ٣٢٢.

بعد هذا الاستهلال البوحي الخبري – يعمد إلي توظيف «الارتداد» وذلك بأسلوب السرد أو القص Narrationليقص به أو يسرد Narrative حدثا ماضيا جاء نتيجة لهذا الاستهلال، يحكي خلاله قصة مضادة لتقصيره، وغفلة أمته، مهد لها بصيغة طلبية تمنية: (ليتها) في البيت الأخير، ارتد بواسطتها إلي الماضى، ليحكى تجربة حب جمعته بفتاة يابانية آثرت مصلحة وطنها – المهدد بعدوان الجيش الروسى – علي مصلحتها الشخصية، ففارقته دون استجابة إلي ما ربطهما من عواطف حب عميق فيقول في ذلك (الأبيات ١٣ – ٣٣)(١)

كنتُ أهوي في زماني غادة ... وهب الله لها ما وهبا

ذات وجه مزج الحسنُ به ... صفرة تنسي اليهود الذهبا

حملت لي ذات يوم نبأ ... لارعاك الله ياذاك النّبَأ

وأتت تخطرُ والليل فتي ... وهلال الأفق في الأفق حبا

ثم قالت بثغر باسم ... نظم الدّر به والحببا

نبّؤوني برحيل عاجل ... لا أري لي بعده منقلبا

ودعاني موطني أن أغتدي ... علّني أقضي له ما وجبا

فارتداد الشاعر فى هذا الجزء من القصيدة أو استرجاعه ناشيء كما نري عن علة فنية مقصودة، دعته إلي قطع «البوح الخبري الآني»، وهي «إضاءة اللحظة الحاضرة – الآنية – التي يتم منها الارتداد»(٢)، وتقديم مقابلة فنية "Antithesis" بين الموقف الوطني السلبي المتخاذل الذي أشار إليه في الاستهلال التمهيدي، والموقف الوطني الإيجابي الملاحظ في إرادة

---

(١) ديوانه ص ٣٢٢.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص٢٢١.

الفتاة. ووظيفة الارتداد هنا مزدوجة – كما نري – فهي قد ملأت الشاعر بالإحساس بالمرارة، واطلعت المتلقي علي هذه المقابلة، أو المفارقة: Paradox لباعثة علي الاستغراب والتعجب، والإحساس بتناقض المواقف وتعارضها مما يسهم فى استفزاز قدرات التلقي لديه.

وقد برع الشعراء العرب منذ الخمسينيات وبخاصة شعراء مدرسة الشعر الحر أو الجديد في استخدام هذا التكنيك الفني وطوعوه وأجادوا توظيفه في قصائدهم، علي نحو ما نجد في قصائد نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي، وأحمد عبد المعطي حجازي، وعبد الوهاب البياتي، ووفاء وجدي وحسن توفيق، وحامد طاهر. وغيرهم.

ويلاحظ أن «الارتداد» يمضي في صورتين متمايزتين، فثمة ما يمكن أن نطلق عليه «الارتداد المتداخل أو الاستدعائى» وما يمكن أن نصفه بالارتداد المتكرر.

أما الصورة الأولي وهي «الارتداد المتداخل» فإنه يتمثل فى قصائد عديدة منها قصيدة «شنق زهران» لصلاح عبد الصبور التي تناول فيها حادثة «دنشواي»[1] تناولا جسد فيه مأساة «زهران» الفلاح البسيط الذي أودي الانجليز بحياته شنقا – مع غيره – أمام أهل القرية البسطاء. ففي هذه القصيدة يعمد الشاعر إلي البدء من نهاية الحدث أي منذ اللحظة التي أعقبت شنق زهران، واصفا الحزن العاصف الذي تملك قلوب للمشاهدين بسبب هذه الجريمة. والشاعر في هذه البداية يستخدم «الوصف الخبري الآني» كما نرى. يقول:[2]

(١) عبد الرحمن الرافعي: مصطفي كامل. مطبعة السعادة بمصر ص١٩١.
(٢) ديوان: الناس في بلادي. دار الشروق ط(٦) ١٩٨١ ص١٥-١٨.

.. وثوي في جبهة الأرض الضياء.
ومشي الحزن إلي الأكواخ.. تنين له ألف ذراعْ
كل دهليز ذراع
من آذان الظهر حتي الليل .. ياالله في نصف نهار
كل هذه المحن الصمّاء في نصف نهار
مُذ تدلي رأس زهران الوديع

إن بدْء القصيدة – أية قصيدة وأية قصة وأية مسرحية – من نهاية الحدث يستثير المتلقي ويستفز عواطفه ويثير تشويقه Suspense لمعرفة ماحدث، كيف وقع، ولماذا جري الشنق بهذه الطريقة، حتي إذا افترضنا أنه عالم بالحدث كواقع تاريخي، لأن ثمة مظاهر تمهد لهذه الاستثارة، وذلك الاستفزاز التشويقي، فالضياء قد اختفي من القرية وحلت بأكواخها الكآبة، والغموض والظلام، وتفشي الحزن فى هذه الأكواخ، وسيطر على دروب القرية وأزقتها الضيقة.

إن البداية علي هذا النحو لابد أن تثير في نفوسنا أسئلة عديدة يعلوها سؤال رئيسي عن السبب الذي أدى إلي ذلك. خاصة أن هذا الجزء التمهيدي قد اشتمل آخره علي مشنوق تدلّت رأسه، وأن صاحب هذه الرأس يدعي (زهران)، فمن يكون زهران هذا؟. ولماذا وكيف شنق؟!

وهنا يتخلي الشاعر عن التعبير بالوصف الخبري الآني ليعبر تعبيرا ارتداديا أو استرجاعيا غرضه «تعميق إحساسنا» بمأساة هذا المشنوق، الذي سبّب مقتله هذا القدر الهائل من الحزن المتمكن من النفوس والجاثم فوق الصدور. وفي هذا الارتداد عرض لماضي زهران عرضا يختلف عن الارتداد

في القصيدة السابقة، حيث جعله في لوحات «ذات أطر زمنية متدرجة» أو مرتبة ترتيبا زمنيا نوعيّا شمل حركة هذه الشخصية المأساوية، وذات «طاقة استدعائية حركية».

فاللوحة الأولي: قدمها بإطار «زمني بعيد» حيث ارتد فيها إلي طفولة زهران وصباه، وما اتسمت به شخصيته حينئذ من ملامح وصفات. يقول:(١)

كان زهران غلاما.
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيه وسامه
وعلي الصدغ حمامه
وعلي الزند أبو زيد سلامه
ممسكا سيفا وتحت الوشْم نبّش كالكتابَةْ
اسم قرية
دنشواي

فكما نري .. حرص في هذا التقديم الارتدادي علي بيان «الجانب الشكلي» لزهران؛ فهو وسيم، قد استمد وسامته من والديه، و«الجانب النفسي» له؛ إذ هو شجاع يهتم بالفروسية النبيلة، ويقتدي بالفرسان، و«الجانب الانتمائي»؛ فهو محبّ لقريته فنقش اسمها علي زنده. فهذه الجوانب الثلاثة التي تتشكل منها هذه اللوحة لم تكن إلا مقدمة استدعت معلومات أخري تشكلت منها اللوحة الثانية التالية ذات الإطار الزمني المتجاوز لمرحلتي الطفولة والصبا:(٢)

(١) الناس في بلادي ص ١٥-١٦ .
(٢) السابق ص١٦-١٧ .

شبّ زهران قويا

ونقيا

يطأ الأرض خفيفا

وأليفا

كان ضحاكا ولوعا بالغناء

وسماع الشعر في ليل الشتاء

ففى هذه اللوحة يواصل الشاعر عملية الارتداد إلى «الماضي القريب» الذي يبدأ في تقريبنا من الحادثة أو الحدث الدامي. ويعمد فيها إلي إيقافنا علي «حركيّة نشطة»، قصد بها تحديد شخصية زهران في عهد الشباب. فقد صار شابا قوي الجسم، صافي النفس، ممتلئا بالحيوية والأمل. فمشيته خفيفة، ومحب لمظاهر الحياة البريئة عن الإشعار بالندم، مثل الموسيقي والغناء، ومجالس الشعر والسّمر. ولم تكن هذه اللوحة بدورها إلا مثيرا لنا استدعي ماخالط أذهاننا ونحن نتعرف علي مبني زهران الجسمي والنفسي – وهو «الجانب العاطفي» الذي طرحه الشاعر في «اللوحة الثالثة» ذات الارتداد الزمني المستدعي بفضولنا، وبطموحنا إلي المزيد من التعرف على تلك الفترة من حياة زهران.[1]

ونَمَتْ في قلب زهران زُهيْرهْ

ساقها خضراء من ماء الحياهْ

تاجها أحمر كالنار التي تضع قُبلَهْ

(١) السابق: ص١٧.

حينما مرّ بظهر السوق يوما،
ذات يوم.
مر زهران بظهر السوق يوما
واشتري شالاً منمنمْ
ومشي يختال عجبا مثل تركي مُعَمّم
ويجيل الطرف ما أحلي الشباب
عندما يصبح حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا

فارتداد الشاعر في هذه اللوحة ذات الزمن الساعي إلي الحدث الأساسي – يستهدف تلبية فضولنا وطموحنا المعرفي الخاص بشخصية زهران، وتحديد طبيعة التغيّر الذي طرأ عليه. ذلك أن هذه الطبيعة تنطوي علي جانبين:

الجانب الأول: «غير إرادي خفيّ غير معلن» ناشيء عن تحرك قلبه بمشاعر مزدوجة. حيث تشتمل علي عاطفة مسالمة روحية نقية، و «إحساس مادي قلق متوتر» بوصفة شابا يعاني من ضغط المراهقة. وقد نما هذا الازدواج في قلبه نموا دالا على هذين الشعورين، ذلك أنه أثمر شعورا بحب روحي يخالطه حب مادي. وقد عبر الشاعر عن هذا الازدواج بوصف تصويري دال عليه، فثمة (زهيرة) نَمَتْ فى قلب الشاب – ذات ساق خضراء توحي بالنقاء، وتدل علي البراءة والصفاء النفسى، ولكنها ذات أوراق حمراء، وتشير إلى ثورة الذكورة وتوتر العاطفة الحسية وتأججها.

وأما الجانب الثاني : فهو «إرادي ناشيء عن قصد ظاهر وفعل علني» يتمثل في أن «زهران» بحكم تكوينه الشعوري المزدوج – عمد إلي البحث الصريح عن الفتاة التي ستشاركه هذا الازدواج العاطفي، وذلك بتوسله بوسيلتي «العناية بجمال مظهره» و «الاختيال الحركي». ولذلك قصد «السوق» بوصفه ميدان تجمّع يزيد من احتمال العثور علي بغيته؛ فاشتري «الشال المنمنم» تحسينا لهيئته، وتجميلا لمظهره. ولكي يعلن عن رغبته العارمة في الحب والبناء تفقد السوق عله يظفر بمن يهواها قلبه، أو بمن يهواه قلبها. فالجانبان – كما نري – قد عملا في نطاق مضاعفة تعاطفنا معه، وأثارا لدينا تشوقا استدعي بدوره «التعرف» علي الخطوة التالية للشاب المهيأ للحب والهوى والاقتران. وهو ما نهضت به «اللوحة الرابعة» التي تضمنت تحويل رغبة الشاب إلى واقع عملي تعين في قراره الزواج بمن أرادها(1)

كان يا ماكان أن زُفت لزهران جميلَهْ

كان يا ماكان أن أنجب زهران غلاما وغلاما

كان يا ماكان أن مرّت لياليه الطويلهْ

ونَمَتْ في قلب زهران شجيرَهْ

ساقها سوداء من طين الحياهْ

فرعها أحمر كالنار التي تحرق طفلا

عندما مرّ بظهر السوق يوما

ذات يوم.

فكما نري – يمثل الارتداد في هذه اللوحة «تطويرا» لحركة قص نامية متقدمة في الزمن الآخذ في الاقتراب من حافة الزمن الآني، تكشف لنا بدورها عن تدرج وعي زهران بالحياة وحبه لها، وعن الحلقات المكونة لموقفه ممن يسيئون إلى هذه الحياة الجميلة بما فيها من إشراق وإظلام؛ فقد تزوج الفتي وأنجب ثم أنجب، ولكن ذلك لم يكن كافيا في تحقيق الخبرة المرجوة، ومن ثم كان لابد من أن يمضي زمن طويل فأحس بـ«لياليه الطويلة»، وأصبح بذلك أوسع خبرة مما كان، وأشد رسوخا في حياته الخاصة وفي الحياة العامة المتحركة من حوله؛ فتعمق ارتباطه بالأرض والبشر؛ ولذلك فإن ما يمكن أن ينمو ويتحرك في قلبه – ليس كالزهيرة التي تحركت في الماضي، وإنما الذي نما وتحرّك هو «شجيرة» ذات جذور سوداء ضاربة في طبقات الأرض، دليل «اكتمال معرفته» بالواقع الردئ المتمثل في «قوة الاحتلال» الأجنبي، الذي تعاني منه أرضه وأمته، كما أن لهذه الشجيرة فرعا أحمر كالنار تسري فيه عواطفه النارية المتأججة دليل «إحساسه الغاضب» المتحفز ضد تلك القوة المسيطرة على أرضه، حيث يتحرك فيها جنودها ومواطنوها بحرية واستفزاز وعدوانية دون رادع قوي.

إن هذا الإحساس الغاضب قد تشكل – كما ذكرنا – باكتمال وعيه بواقع وطنه واستتمام إدراكه لما يجري حوله ويحدث فيه، وإذن فإن «الارتداد» فى هذه اللوحة قد أعاننا على اكتشاف هذا التحوّل الذى ألمّ بزهران، وأوقفنا علي عملية تبدُّل اهتمامه من حالة الدعة والوداعة، إلي حالة مضادة لها تتسم بالتوتر والثورة وإن كانت غير معلنة، يرقب الشاب

المتوقد اللحظة المناسبة للإفصاح عنها والتصريح بها، بل وتوظيفها. وقد أتيح له ذلك بمظاهر عدة تولاها «الارتداد» إلي زمن هو زمن الحادثة ملاصق لها، وذلك في اللوحة الخامسة علي هذا النحو[1].

مرّ زهران بظهر السوق يوما

ورأي النار التي تحرق حقلا

ورأي النار التي تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياه

ورأي النيران تجتاح الحياه

مدّ زهران إلي الأنجم كفا

ودعا يَسْأل لطفا

ربما سورة حقد في الدماء

ربما استعدي علي النار السماء

فكما نري تجلت مظاهر حالة زهران المتوترة في «الحركة الصادرة عنه» بوصفه مفعما بخبرات الحياة وتجارب الواقع، فقد اكترث بالنيران المتصاعدة في سوق القرية بينما كان يؤمّن احتياجات أسرته الصغيرة، وقد غضب لعلمه بأن سببها تلك الرصاصات التي أطلقها جنود الاحتلال علي الحمام، فأشعلت النار فى حقل، وصرعت طفلا بريئا. كما تجلت هذه المظاهر في «الحركة الداخلية» التى اجتاحته فوتّرته، وجعلته يتساءل غاضبا وحزينا: إنه محب للحياة، وصديق كل متحرك فيها. فكيف يُهلِك هؤلاء الحياة ويدمرونها

(١) السابق: ص١٨.

بهذا العدوان الظالم الصارخ؟ و«في اندفاع دماء الغضب في قلبه» فأعلن اعتراضه ورفضه، كما دعا السماء أن تلطف بقريته الضعيفة».

ويبدو من أبيات هذه اللوحة أنها تخلو من تجسيد «الاعتراض أو الرفض» بحركة فاعلة درامية، كأن يشتبك زهران مع أحد الجنود، أو يطارده مثلا. فهل يدعونا ذلك إلى محاسبة فنية تهدف إلى رصد نقص فى تصوير هذا المشهد، أو قصور فى رسم الجو الدرامى الملائم له؟! أم يدعونا ذلك إلى التماس قصدية الشاعر فى أنه أراد أن يضخم من «وقع الظلم» وفداحته، فجعل هذا الشاب الطيب يساق ضمن من أخذ لمجرد الاحتجاج أو الاعتراض السلبى، لتكون «إدانة» المحتلين أشد وأعنف.

وسواء ملنا إلى المحاسبة الفنية، أو إلى فهم قصدية الشاعر، فإن الذى سيقف عنده القارىء حينئذ هو: «سلبية زهران» واستسلامه فى لحظة تتطلب المواجهة، مما قلل من «دراميـة» هذه اللوحة،، بل من المعنى الدرامى العام الذى أنشأ الشاعر من أجله هذه القصيدة، لأن القارىء سيكون بحاجة دائمة إلى التعرف على «الإجراء» الذى اتبعه زهران ضد هؤلاء المعتدين، وبعبارة أخرى سيكون الشاعر مطالبا بأن يوضح للقارىء موقف هذه الشخصية الفنية التي صاغها الشاعر بمفردات درامية كالوعى التدريجى والصراع المتنامي –من هؤلاء الذين جاءوا للاعتداء والقتل والحرق.

إن الذى يدعو القارىء إلى طرح هذه «المطالبة» هو أن اللوحة السادسة والأخيرة قد خلت من أي رد فعل على الإطلاق، لا من زهران، ولا من غيره من أبناء قريته، حيث آثر الشاعر أن يبسط صورة لتنفيذ الحكم بشنق

عدد من «أحباب الحياة» ومنهم زهران، الذى تدلى رأسه فى الفضاء:[1].

وضع النطع على السكة والغيــلان جـاءوا

وأتى السـيـاف مـسـرور، وأعـداء الحيـاة

صـنعـوا المـوت لأحـبـاب الحـيـاة

وتـدلى رأس زهـران الوديـع.

فلم تكن هذه اللوحة إلا ارتدادا إلى زمن أقرب إلى الحدث، ضم عدة إجراءات حركية تمثلت فى عرض مكان تنفيذ الإعدام، والأداة التى أزهقت أرواح أناس جريمتهم أنهم أحبوا أرضهم وأحبوا الحياة عليها، على حين تدلى رأس زهران الذى لم يصدر عنه سوى مجرد اعتراض سلمى، ورفض لا يؤذى أحدا.

وأما الصورة الثانية فهى «الارتداد المتكرر أو المتعدد». فقد عمد إلى استغلاله فى قصائدهم عدد من الشعراء، ويراد به أن تتعدّد مراته فى القصيدة لدواع فنية؛ بأن يقصد الشاعر بكل ارتداد الكشف عن جزئية ما من الأداء الخبرى عند الوصف أو البوح، تعين فى تحديد طبيعة الحدث أو الموقف الدرامى الذى يطرحه الشاعر على نحو ما يظهر فى قصائد لشعراء كأمل دنقل، وأحمد عبد المعطى حجازى وصلاح عبد الصبور، وأدونيس، وحسن توفيق، وحامد طاهر وغيرهم.

وتعكس قصيدة (أغنية الراعى)[2] لحامد طاهر هذه الصورة للارتداد،

---

(١) السابق: ص١٩.

(١) حامد طاهر: ديوان حامد طاهر -القاهرة ١٩٨٤ ص ٥٥ - ٥٧ وينظر هذا النوع من الارتداد فى قصائد (البحيرة ص ٨٨) و (الترحيلة ص ٩٢). من هذا الديوان

حيث عمد إلى تكراره فى أكثر من موضع فى القصيدة، التى بدأها بوصف آنىّ للجو أو للمشهد الذى يتولى احتواء فكرته وهى «الموت الايجابى دفاعا عن الحق الخاص والعام» يقول[1]:

١ – من ربوة خضراء نائمة بأحضـــان الجبـــل

٢ – ساق النسيم الصب أغنية كرنـــات القبـــل

٣ – يشدو بها راع، خلى البال، مشبوب الأمل

٤ – متفائل برحابة الآفاق والعشب المطـــل

فكما نرى نجد الشاعر قد عنى فى هذا الوصف بتحديد الجو أو رسم «خلفية المنظر "back ground of scenery" الذى يتوافق مع «المعنى» المراد التعبير عنه، والشخصية المجسدة له. ويعد هذا التحديد فنيا من المنظور القصصى الحديث الذى تبنته القصيدة العربية الحديثة ذلك أن الشاعر – مثل القاص– استهل القصيدة «بحدث» action جعل بدايته تجرى فى مكان محدد هو «ربوة» خضراء بطل عليها جبل عال، وتتلقى رفات النسيم المعطر. فاختيار المكان على هذا النحو يتفق وحال «الرعاة» الذين يعتلون الأماكن المرتفعة ليمكنهم الإشراف على حركة القطيع ومتابعته وحمايته (البيتان ١ ، ٢). ولكى يعطى للحدث إمكانية الحركة وظف «الشخصية المحورية "Protagonist" لتحمل فكرته خلال حركة الحدث، ولتبث الحيوية المثيرة لاهتمام المتلقى. ونعنى بها شخصية الراعى الذى يشدو بالناى –خلال متابعته القطيع– أغنية يرددها الفضاء، ويرجع صداها الوادى الأخضر (البيتان ٣، ٤).

(١) السابق: ص٥٥.

وكان يمكن للشاعر أن يواصل التعبير الوصفى الآنى عن الحدث على هذا النحو، ولكنه آثر أن يعمقه بإضاءات تناسب حالة الراعى الآنية الحافلة بالغموض و «التوقع» بإمكان حدوث شيء ما.. وتتمثل هذه الإضاءات فى ثلاثة ارتدادات نوعيـــة؛ الأول الارتداد ذو «اللقطة القـريبـة جـدا: Big Close - UP"[١] التى تناول فيها الشاعر موقفا حركيا صوتيا جمع الراعى بأمه منذ وقت قصير، فهى لقطة قريبة من منظور الشاعر، بدا فيها وجه الأم يدعو لابنها، ويحذره من الأخطار المحدقة به[٢].

٥ – وتـذكر الراعى دعـاء الأم فـى غبش الصـباح

٦ – اذهب يا بنى إلى سبيل الـرزق يصحبك الفلاح

٧ – واحـذر من الذئـب اللعين، ومـا تخبئه الريـاح

٨ – بل عد سريعا يا بنى.. فـكم أخاف من البـطاح

ويلاحظ أن الشاعر قد مهد لهذه «اللقطة» بصيغة «وتذكر..» فلم يفاجئنا بها. وقد أتاح له هذا التمهيد أن يحدد الزمن الذي سبقها فهو «غبش الصباح الباكر» ليبين بذلك قربها الشديد من المنظور الآنيّ الحافل بالمفاجآت المجهولة. كما يلاحظ أنه أراد بعناصر هذه اللقطة أن يحدث فى نفوسنا كمتلقين لها –خوفا مشوبا بالحذر، خاصة أن تحذير الأم مازال صداه يسيطر على سمع الراعى. وكيف لا نخاف والتحذير يشمل «هجوم الذئب» و «شدة العواصف المعولة»، و «المجهول غير المنظور» فى الوادى المرئى، والوديان الأخرى المحتجبة خلفه.

(١) جافين ميللار: فن المونتاج السينمائى. ترجمة أحمد الحضرى. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط(١) ١٩٨٧ /٢ ١١٥.

(٢) ديوان حامد طاهر ص ٥٥.

وقد حرص الشاعر على استمرار الحذر بتوظيف «الصيغة اللغوية» المعبرة عنه الدالة عليه، والملائمة فى نفس الوقت لاحساس التوقع الذى يسرى فى هذه الأبيات؛ فقد آثر «الصيغة الطلبية الأمرية» الماثلة فى الأفعال (اذهب، واحذر، وعد) التي أوحت بوجوب التنفيذ الفورى الحاسم، ابتداء من الرحيل بالقطيع إلى المرعى، وانتهاء بالعودة به خوفا من وقوع خطر غير معلوم، أو خطر مجهول، أو وقوع الاثنين معا.

والارتداد الثانى هو «الارتداد ذو «اللقطة القريبة: "Close UP[1]» وتعنى أن المعلومات الواردة على ذهن الراعى زمنها أبعد قليلا عن زمن اللقطة السابقة. وقد تم هذا الارتداد عندما قطع حديثه الوصفى عن «خياله النشط» الذى استحضر الطيف المشرق لحبيبته «سلمى»[2].

٩ - ومضى يعيد خياله طيفا لسلمى مشرقا

ليصف الملامح الجمالية التى يتمتع بها هذا الطيف على النحو الذى بدا فى علاقته السابقة بها. فقد رآها دائما[3]:

١٠ - كبداية الفجر الوليد إذا سرى وترقرقا

١١ - كالبدر فى أفق السماء وقد سما وتألقا

١٢ - كالزهر بلله الندى فبدا جميلا مطرقا

ويظهر من هذه اللقطة أن الشاعر حرص على أن يكون وصفه للطيف «حركيا» ليحافظ على تواصل حيوية الحدث، وأن يكون «تصويريا» لتعميق الإحساس بتلك الملامح.

(١) فن المونتاج السينمائى ص ١٥٧.
(٢) ديوان حامد طاهر ص ٥٥.
(٣) السابق ص ٥٥.

وربما بدا للنظرة المتعجلة أن هذا التصوير للطيف يتسم «بالجمود» على أساس أن أشراقه ليس سوى «فجر فى بدايته» و «بدر فى الأفق» و «زهر مبلل بالندى»، ولكن هذا التصوير الثلاثى قد انطوى على حركة أمدت الارتداد بالحيوية والفاعلية؛ ذلك لأن صورة الفجر الوليد قد وصفت بوصف حركى، إذ قيد الشاعر الفجر بحالة سريانه وامتداده فى الفضاء على نحو من الترقرق والانتشار، لتدل الصورة حينئذ على هدوء طيف سلمى ووداعته وصفائه، وتمكنه من نفس الراعى وعقله. كما أن صورة «البدر فى أفق السماء» قائمة على الحركة؛ لأن البدر «قدسما» وارتفع ارتفاعا ملحوظا، بينما جاء ضوؤه المتألق ليقدم للرائى حركة الضوء التى تنبيء عنها الظلال المتغيرة، لتوحى صورته حينئذ بشموخ طيف سلمى وعزته وإشراقه الذى يضيء حياته ولا يفارقها رغم غياب سلمى عنه. وتجيء الصورة الثالثة وهى «الزهر بلله الندى» محتوية على حركة الزهر؛ فقد أحدث سقوط «ندى» الصباح الباكر فوقه شيئا من الميل والانحناء له، لتشير الصورة من ثم إلى تواضع طيفها وحيائه الصادق.

ويبدو النوع الثالث من الارتداد فيما يمكن تسميته «باللقطة القريبة المتوسطة "Close Medium Shot"»[1] وتعنى أن يكون زمن الارتداد ليس بعيدا عن لحظة حدوث الحدث الآنى، وليس قريبا جدا منه. ويظهر ذلك عندما أوقف الشاعر السرد البوحى الآنى التقريرى الذى أورده ليعلق به على «أول لقاء» جمعه بسلمى يعرض فيه للكيفية التى كانت عليها حينما التقى بها. يقول[2]:

(١) فن المونتاج السينمائى ص ١٥٧.
(٢) ديوان حامد طاهر ص ٥٦.

١٣ - أو هكذا جاءت سليمى عندما كان اللقــاء

- فقد عمد إلى طرح فترة زمنية اختصت بذلك اللقاء الحركي[١]:

١٤ - تخطو كما يخطو الغزال إذا تخطر فى حياء

١٥ -ضحكاتها النشوى تــكسر بين طيات المــساء

١٦ - فتـذوب الألم الأليــم وتبعث الأمل المضــاء

فقـد اشتـملت هذه اللقطة على إجراءين لكل منهـمـا دلالته النفسـية المؤثرة.

أولهما: «الخطوات الخفيفة الحذرة» الشبيهة بخطى قلقة لغزال حذر...

وثانيهما: «عذوبة صوتها الضاحك» المفعم بالسعادة. وكلاهما قد أفاد «معنى نفسيا» تنطوى عليه شخصية سلمى المستدعاة وهو: «الحياء البرىء من أية شائبة»، الذى ملأ حياة الراعى، فأعانه على «مغالبة اليأس» الناشىء عن هم كبير يؤرقه، وحزن هائل ينداح فى صدره، ليمضى حياته متعلقا بأمل مضىء وغد مشرق.

ويلاحظ أن الشاعر قد استعمل فى هذه اللقطة ذات الزمن الماضى- صيغا مضارعة تدل على الزمن الحاضر؛ وهى «تخطو، وتخطر، وتكسر، وتذوب، وتبعث»، بدلا من الصيغ الدالة على الزمن الماض التى يتطلبـهـا الارتداد المعبر عنه. ورغم ذلك الاستعمـال فإن اللقطة قد حافظت على زمنها الماضى، وذلك بسبب معنوى هو أنه يريد أن يفيدنا بتمكن شخصية سلمى وحضورها المستمر فى نفس الراعى، كأنها حاضرة معه وملازمة له فى لحظته الراهنة.

---

(١) السابق ص: ٥٦.

ويردف الشاعر هذه اللقطة «بوصف آني خبري يعرض فيه لعنصرين متعارضين؛ أحدهما «خاص بعاطفة الحب» التي تملأ قلب الراعي الخفاق بغرامه وهيامه، ويزكيهانايه الذى يساعده على أداء مهمة المراقبة والمتابعة لقطيعه المنتشر أمامه، بينما ينعم قلبه رغم الخفق بالسكينة والسلام، وثانيهما يتعلق «بالمجهول المتوقع» الذى برز بالضجة، والعدوان، والرصاص المنطلق فى كل تجاه مبددا الأمن والسكينة والسلام[1].

١٧ - ومضى يهدهد قلبه الخفاق من لهف الغرام

١٨ - ويداعب الناى الحنون بأغنيات من هيام

١٩ - تنساب فى غيد الهوى وترن فى سمع الغمام

٢٠ - وفؤاده الخفاق ينعم بالسكينة والسلام

** * **

٢١ - وعلى نباح الكلب.. أخلد للطريق المكفهر

٢٢ - ملأته أصوات البنادق فى جنون مستعر

٢٣ - وتبيد ما زرعته أيام الخصوبة والمطر

ويعمد الشاعر بعد طرح هذين العنصرين المتعارضين إلى الارتداد الرابع الذى تتولاه « اللقطة البعيدة أو العامة[2] Long Shot وهى تعنى أن المعلومات الواردة على ذهن الراعي ذات زمن بعيد عن اللقطات الثلاث السابقة، ومن ثم عن الحدث الآنى. وقد مهدله بتوقف عن السرد الآنى، ويتساؤل مثير يتيح لتلك المعلومات أن تتدفق فى

(١) السابق ص: ٥٦.

(٢) فن المونتاج السينمائى ص ١٦١.

سهـولة ويـسر، وذلك بقولـه[1]:

٢٤ - وتوقف الراعى يرى: ماذا سيفعله الطغاة؟!

فعقب هذا التمهيد جعل الشاعر الراعى يرتد بذهنه ليطرح موقفا بعيدا يشبه ما يحدث الآن، وذلك بقوله[2]:

٢٥ - بالأمس كـان أبوه يـرعى إنـهم قـتـلوا أبـاه

٢٦ - واسـتـاق جندهم المعربد مـثل هاتيك الشيـاه

ففى هذه البيتين اللذين تتشكل منهـما «اللقطة البعيدة» يطلعنا الشاعر على سـبب الهـم الذى يتـملك قلب الراعي، فـهـو: اعـتـداء من جند غاصبين، قتلوا فى الماضى أباه واستولوا على قطيعه. وقد دفعه ذلك إلى مواجهة ما يحدث الآن على نحو ما نرى فى وصف آنى يرصد فيه الشاعر الحالة النفسية للراعى الذى آثر المقاومة دفاعا عن الحق والخصوصية، متحررا من تلك «السلبيـة» التى جابه بهـا أبوه الأعداء من قبل، والتى اتصف بهـا «زهران» صلاح عبد الصبور كـمـا رأينا منذ قليل[3]. ويقول الشاعر موضحا تلك الحالة للراعى الشاب وهو يواجه أعداءه وذلك بسرد وصفى آنى لاهث يتناسب مع اضطراب قلبه، ويتلاءم مع ثورة الدماء فى عروقه، وذلك فى الأبيات (٢٨، ٣٢)[4].

٢٧ - وتمثل الثأر القديم بقلبه، فغلت دماه.

***

٢٨ - ورأى الجنود تجمع القطعان فى عصف عتى

(١) ديوان حامد طاهر صـ ٥٦، ٥٧.
(٢) السابق ٥٧
(٣) أنظر ص ١٠٤ من هذا الفصل.
(٤) السابق ص: ٥٧.

٢٩ - فعدا يخلصها بكل شجاعة القلب الأبى

٣٠ - بعصاه.. بالناى الحنون.. بسورة العزم الفتى

٣١ - بالروح.. ينفثها من الأعماق فى بأس قوى.

فكما نرى جاء تبادل «الوصف الآنى» و «الارتداد» خادما للحدث ذى الموقف النفسى الذى رسمه الشاعر للراعى، كى يصب فيه فكرته عن أهمية الدفاع عن الحق، ومقاومة من يريد اغتصابه، حتى ولو ترتب على ذلك فقد الحياة أو الموت. ولذلك جاءت نهاية الحدث تبعا لطبيعة الشخصية المحركة له، والحاملة لفكرة الشاعر أو دعونه المشروعة: يقول مصورا المصير الذى انتهى إليه الراعى وهو الاستشهاد أثناء المقاومة[١].

وعلى الثرى انفجر الدم الموار من جسد الشهيد

يغلى بأحقاد الأسى المكبوت، والأمل الشريد

والناى أخرسه الطغاة، فنام مختنق النشيد

يحكى انطفاء الحق فى الدنيا، وسيطرة الحديد

وهو «استشهاد ينبىء عن اختلاف بناء شخصية الراعى الفنية عن بناء شخصية «زهران» السلبية فى قصيدة صلاح عبد الصبور السابقة كما رأينا[٢]، فشخصية الراعى شخصية ايجابية ذات رسالة موجَّهة لا إلى مواطنى هذا الراعى فقط، بل إلى أعدائه، ومن يعملون على إضاعة الحق الشرعى لكل إنسان بوجه عام.

(١) السابق ص: ٥٧.
(٢) ص ١٠٣ أو ص ١٠٤ من هذ الفصل.

المبحث الثانى
تبادل السرد الوصفى
والحوار المضىء

المبحث الثانى
تبادل السرد الوصفى والحوار المضىء

حفلت قصائد كثيرة فى شعرنا المعاصر- بتبادل «السرد الوصفى والمبادلة الحوارية» حيث يعمد الشاعر إلى قطع تيار السرد لإدخال عنصر الحوار Diulogue بغرض فنى هو طرح معلومات، أو توضيح ما يحتاج إلى توضيح. وقد عنى شعراؤنا بهذا العنصر الفنى على اعتبار أنه «عنصر إضافى» يعمل ضمن منظومة العناصر الأخرى التى تقدم المعنى العام للقصيدة، أو فكرة الشاعر الأساسية، كما أنهم عنوا به من حيث اسهامه فى الكشف عن جزئية أو موضع ما فى الأداء الشعرى، ومن حيث كسره لرتابة السرد، أملا فى إثارة انتباه المتلقى وجذبه لربطه بحركة المعنى وتطوره داخل بناء القصيدة، متأثرين فى ذلك بوظيفة «الحوار» الفنى فى كل من القصة والمسرحية.

ويُبين لنا موروثنا الشعرى العربى، أن شعرنا القديم فى عصوره الأدبية المختلفة قد احتوى فى بعضه على هذا العنصر الكاشف المضىء، على نحو ما يظهر فى عدد من قصائد عديدة لكل من أمرىء القيس، وزهير بن أبى سلمى، والحطيئة، وعمر بن أبى ربيعة، وأبى فراس الحمدانى، والمتنبى، وغيرهم، فقد عمدوا إلى إدخاله على التيار السردى للمعنى، كما صنع امرؤ القيس مثلا -فى قصيدته التى مطلعها[1].

(١) الأعلى الشنتمرى: مختار الشعر الجاهلى (أشعار الشعراء الستة) تحقيق: مصطفى السقا ط (٤) ١٩٧١ -البابلى الحلبى بمصر صـ ٣٤. ص٢٧.

ألا عِمْ صباحا أيها الطلل البالى وهل يعمن من كان فى العصر الخالى

فبعد أن وصف صاحبته «سلمى»، وتحدث عن نفسه التى تعنى بها حبا وهياما، وذلك بسرد وصفى حكائى اتضح فى قوله:[1].

نظرت إليها والنجوم كأنها مصابيح رهبان تشب لقفال

سموت إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالا على حال

عمد إلى قطعه فجأة ودون تمهيد بحوار تألف من قولين لهما عقب إخبارنا –كما نرى– أنه تسلل فى الظلام تحت النجوم إلى بيت هذه الحبيبة:[2]:

فقالت سباك الله إنك فاضحى ألست ترى السمار والناس أحوال

فقلت يمين الله أبرح قاعدا ولو قطعوا رأسى لديك وأوصالى

قاصدا بهذا الحوار الكشف عن طبيعة العلاقة التى تربطه بها، فهى قائمة على «حب مشوب بالحذر» من جانبها وعلى «جرأة» تبلغ حد التضحية بالنفس من جانبه. وتظهر وظيفة الحوار أيضا فى قصيدته التى مطلعها:[3]

قفا نبك من ذكري حبيب ومنزل بسقط اللوي بين الدخول فحومل

فبعد سرد وصفي لأبيات بلغت أحد عشر بيتا – عمد إلي قطعه بحوار

(١) ديوانه ص ٣١ .
(٢) السابق ص ٣١ ، ٣٢ .
(٣) السابق ص ٨ .

متعددة، وذلك أنه قال[1]

ويوم دخلت الخـدر خـدر عنيـزة فـقـالت: لك الويلاتُ إنك مُـرْجلي
تقـول وقـد مـال الغـبـيط بنا مـعـا عقرتَ بعيري يا امرأ القيس فانزلِ
فـقلتُ لهـا سـيـري وأرخي زمـامـه ولاتبـعــديني من جناك المعَلّلِ

ثم قطع هذه المبـادلة الحـوارية عـائدا إلي السـرد الوصـفي يتناول به لمعشوقته تجربة أو مغامرته مع امرأة أخري تدعي «فاطمة»، وكيف أنه دعاها أن تكف عن تدللهـا مـادامت راغـبـة في حـبـه وذلك في الأبيـات (١٥-٢٤)، وأنها أجابت دعوته باعتراضه بشي من الدلال أيضا.[2]

فقالت: يمين الله مالك حيلة وما إن أري عنك الغواية تنجلي

ثم يعود إلي السرد مرة أخري. فقطع السرد بالحوار كما نري علي هذا النحو يمنح الأداء الشعري ميزة يحتاج إليها المتلقي وهي ميزة «الانعطاف» إلي داخل الشخصيتين المتحاورتين، أو الشخصيات المتحاورة بغرض التعرف القريب علي ما تفكر فيه الشخصيتان أو الشخصيات، وميزة «التقليل من رتابة السرد» سعيا إلي ربط المتلقي بتجربة القصيدة.

وتتجلي هذه الظاهرة في قصائد كثيرة في شعرنا العربي المعاصر، فقلما لانجد قصيدة يقطع فيها صاحبها السرد الوصفي بالحوار الكاشف. وقد نوعه الشعراء الذين توسلوا به في قصائدهم: فمنه ماهو «أحادي» آي يكون التبادل الحواري مفردا لايتكرر، ومنه ماهو متعدد تعددا ثنائيا أو أكثر، علي حسب طول القصيدة، ودرجة الغموض الذي يخيم عليها، ورغبة الشعراء في المزيد من الاستحواذ علي قدرات المتلقي. ويندرج تحت

(١) السابق ص ١١، ٢١.
(٢) السابق ص ١٤.

هذين النوعين لون من الحوار غير الملفوظ يمكن تسميته «بالحوار البوحي الشخصي» فبه يبدأ الشاعر، ثم يعمد إلي الحوار مع نفسه.

أما الحوار الآحادي فنراه في قصائد لشعراء مثل إيليا أبي ماضي، ونسيب عريضة، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، ووفاء وجدي، وحامد طاهر وغيرهم.

فقصيدة «دماء وطين»[1] لإيليا أبي ماضي - تبدأ بمدخل سردي وصفي لحوار آحادي تشكل من «سؤال» طرحته عليه نفسه التي شخّصها و «جواب» منه علي سؤالها؛ فقال[2]:

سألتني وقد رجعتُ إليها وعلي مفرقي غبار السنينا

ثم أسرع بقطع هذا الاستهلال السردي الوصفي ليعرض «سؤالها» في الشطر الأول من البيت الثاني، وجوابه في الشطر الثاني منه علي هذا النحو:[3].

أيّ شيء وَجدْتَ في الأرض بعدي؟ قلتُ: إني وجدتُ ماءً وطينا

وبنفس السرعة أوقف «الحوار» وعاد إلي «السرد الخبري»، وذلك فى الأبيات التالية (٣-١٠)، عارضا به خبرته وتجربته مع الجمال والحب والعقيدة والغني.. وكيف أن كل ذلك ليس بغريب علي نفسه، يقول:[4]

كل من قد لقيت مثلك يانفـ ـسي فى ماتبدين أو تخفينا
فانظـري مرة إلـيك مليـــا تبصـري الأولـين والأخرينا

(١) إيليا أبو ماضي . ديوانه . دار العودة. بيروت. ص٥٧٦.
(٢) السابق ص ٥٧٨.
(٣) السابق ص ٥٧٨ .
(٤) السابق ص ٥٧٩ .

فلم يكن هذا التدخل الحواري في تيار السرد إلا وسيلة فنية قصد الشاعر بها أن تستفز قدرة التلقي لدي القارئ، ولم يكن أيضا إلا «وسيلة معنوية» مرغوبة. من حيث أن كلا من السؤال والجواب جاء نتيجة فورية لعودة الشاعر بهذه الهيئة المخصوصة إلي نفسه أو ذاته المتسائلة، لتتم «المحاسبة» علي الهروب من ذاته، وليجري «فحص» غيابه عنها، وتقدير ما نهض به الشاعر خلال ذلك[١].

وتتفق مع هذا النهج الآحادي – قصيدة «يانفس» للشاعر المهجري – «نسيب عريضة»[٢]، التي يستهلها بأربعة أبيات آخرها سؤال يطلب جوابا:

يانفس: رحماك أين تمضي ... فما أمامي سوي قبورْ
قد سامك العقل سَوْم عِلج ... ما لاتطيقين من أمورْ
فلنترك العقل حيث يبغي ... فليس للعقل من شعورْ
أتتركين الأنام تَرْكا ... تحرق من بعده الجسورْ

ويعمد الشاعر فى البيت الخامس إلي تسجيل إجابة النفس علي سؤال الشاعر هكذا[٣]

فصاحت النفس بي وقالت: ... مالى وللناس والزحامْ

فأجابها قائلا في البيت السادس:[٤]

أصبت يانفس فاتبعيني ... فليس كالغاب من مُقام

(١) وتنظر قصيدة (أنا وهي) ص٢٤٥. التي تشتمل علي حوارية آحادية.
(٢) دراسات فى الشعر العربي المعاصر ص١٨٦.
(٣) السابق ص ١٨٦.
(٤) السابق ص ١٨٦.

ياغـــاب جـــئناك للتـــعـــرّي   أنـا ونفـــــسي ولاحـــــرام

فالحوار - كما نري - آحاديّ، لم يتكرر في القصيدة، وقد استغله الشاعر حيث قطع به السرد الوصفي ليكون بمثابة بوح صامت - كحوار نص إيليا أبي ماضي - يفيد احتجاجا علي ما يجري في العالم المادى، وينشد الالتصاق بعالم مثالي تختفي منه دواعي الألم وأسباب الهموم.

ويتدخل صلاح عبد الصبور في مجري السرد الوصفي بعد قليل من بداية قصيدته (رسالة إلي صديقة)[١] - ليسوق حورا مؤطرا بحلم حلم به الشاعر في نومه [٢]، وحدث صديقته عنه في سياق التصريح إليها سردا بمعاناته. فقد حلم بالشيخ محيي الدين، الذي يرمز به إلي الإيمان الصحيح، الذي يجب أن نتولي إحياءه وإعادته بعد أن فرطنا فيه ذات يوم. يقول معبرا عن ذلك بسرد وصفي، وحوار كاشف[٣].

بالأمس زارني، ووجهه السمين يستدير

مثل دينار ذهب

ومقلتاه حلوتان.. جرّتان من عسل

عميقتان بالسرور

بياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار

وقال لي - وصوته العميق كالنغم -

- ياصاح: أنت تابعي

(١) ديوانه: الناس في بلادي ص٦١-٦٤.
(٢) السابق ص٦١.
(٣) السابق ص٦٢.

فقم معي
رُدَّ مشرعي
فالأمر في (الديوان) قمْ!
- ياشيخ محيي الدين، إنني كسير.
- لايُكسر الجناح يا إنسان، والإنسان داء قلبه النسيان
- ياشيخ محيي الدين إنني صغير.
- بل كلنا صغار .. الحبيب وحده هو الكبير[١]

فقد قطع الشاعر السرد الواصف لملامح شخصية «الشيخ محيي الدين» -كما رآه في حلمه[٢] - بمبادلة حوارية آحادية نامية أو متدرجة، كشفت عن مدي إحساس الشاعر باليأس والانكسار الروحي، ووهن القدرة علي مواجهة «الواقع الاعتقادي السائد» لتصحيح المسيرة الإيمانية بأخذ الطريق الصحيح، كما كشفت عن تصميم «الشيخ محيي الدين» علي اتباع هذا الطريق المنجي، الذي يسلكه - ويجب أن يسلكه - كل مؤمن محب لإيمانه، دون اعتبار لسن محدد، أو مركز معين، خاصة أن هذا «الأمر في الديوان» عام يخاطب آمرا كل إنسان بأن «قم» ليشارك في ارتياد هذا الطريق.

لقد استظل الشاعر بمظلة «الحلم» في هذه القصيدة، ليبين لنا أن هذه القضية تؤرقه بشدة، وتشغل فكره فألحت عليه بورودها في حلمه علي هذا النحو القاطع الآمر، وليوضح لنا أن «نقاء الاعتقاد» أمنية تنداح في

---

(١) ثمة شبه بين دلالة هذه القصيدة، ودلالة قصة (زعبلاوي) القصيرة، لنجيب محفوظ، من حيث اتحاد هدف كل من شخصية القصيدة، وشخصية الباحث عن زعبلاوي. راجع. دنيا الله ط(٣) ص (١٥٩) وفن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ لحسن البنداري ص (٣١٥).

صدره، يجب أن يراها متحققة في أفعال من نظن أنهم حراسا علي سلامة العقيدة وحماية الإيمان.

وقد آثر الشاعر أن يتبع هذه «المحاورة الحلمية» - بسرد تناول «اختفاء الشيخ» و«تخاذل» الشخص الذي يتحدث عنه الشاعر دليل صعوبة المحاولةلفقدان الدافع إليها - آثر بسرد ذلك حتي نهاية القصيدة[1]

لم أدر كيف غاب
لا من خلال باب
أنصتُ لم أسمع خطاه تلمس التراب
حدقت وانتفضتُ، وانزعجتُ لحظة وغاب.

فلم يورد أية محاورة أخري لسبب يعود - على ما نظن - إلي حرصه على تفرد تلك المحاورة وتميزها، لتبقي في مجمل القصيدة مثل نقطة مضيئة براقة تبهر عين المتلقي، فتظل باقية في وعيه، متمكنة في ذهنه ونفسه وقتا أطول من سرد داخلته حواريه ثنائية أو أكثر. فالمبادلة الحوارية الآحادية في هذه القصيدة - جاءت بمثابة «إشعاع لايخبو» يعمد إلي تمكين المعني المراد من النفوس المتلقية، علي النحوالذي يتحقق في غير قصيدة من شعرنا العربي الحديث.

فحامد طاهر يقدم في قصيدته «مخاوف الملتقى والوداع»[2] موقفا عاطفيا مؤطرا بزمنين أحدهما «حاضر» يتجلي فى نظرة الشاعر الآنية، حين وقف علي رصيف محطة السفر يودع حبيبته المسافرة فى قطار يوشك على الرحيل إلي مكان مجهول لايعلمه، بينما يجتاحه شعور

(١) السابق ص٦٣-٦٤.
(٢) ديوان حامد طاهر: ص١٦٢، ص١٦٣.

بالتألم، وإحساس بالضياع يقول في المقطع الأول:[1]

لم تعد غير دقائق
ويشد القدر الساخر شباك القطار
نازعا من حبّة القلب نشيدا، ودَمَا
تاركا فوق الرصيف الصلد وجها معتما
وذراعا .. ربما تشجبها الريح، فتبقي
في طريق الريح شيئا مبهما!

وثانيهما «زمن ماض مستدعي» – أثناء وقوفه قبيل تحرك القطار. تذكر فيه ذلك اللقاء الذي جمعه بهذه المسافرة ذات يوم، وأتاح للحب (أو السر) أن ينداح في قلبيهما، وينمو ويتشكل حتي أعلن عن نفسه مولودا لاينكر. يقول في المقطع الثاني:[2]

ذلك اليوم الذى ضمّ خطانا
لم يكد يجمعنا المجلس حتي دقت الساعة خمسا
وتلفتنا إلي الناس، وقمنا
لم نكن ندرك أن السرّ في الأرض ينام
ثم يمتد، وينمو..
كلما عانق تحت الأرض نهرا
أرضي الخصبة لم تبخل علي السر بأعصاب ثراها
منحته روحها المشبوب، وانسابت به تنفخ فيه
أصبح السر جنينا

(1) السابق ص١٦٢.
(2) السابق ص١٦٢.

يرقب المولد فى شوق، ويهفو..
كلما عانق في عينيك موالا، وديع الكلمات
وُلِدَ السرُّ فماتْ

ثم يعمد الشاعر فى المقطع الثالث والأخير إلي «المداخلة الحوارية» علي السرد الوصفي الماضي، وذلك بصيحة معادلة لتألمه الحاد للفراق الذى جسده رحيل القطار بها[1]

– «احملوا الجثة من تحت القطار»
ويهز الحارس الليلي أكتافيَ
– ماذا تنتظر؟
– أنا لا أعرف ماذا أنتظر!
كان شيء في يديّ الآن، ثم انطلقا،
كنت أدرى أنني أعرف كنزا سيضيع
أيها الحارس .. إني أعتذر

فكما نري – نجد أن هذا المقطع، جاء بمثابة النتيجة الحتمية لموت الحب (السر)[2] الذي لم يقدر له أن يتواصل، لسبب يفوق قدرة كل من الشاعر وحبيبته، رمز إليه الشاعر بالرحيل الحاسم للقطار، وهو كما نلاحظ مكون من جزءين سرديين، أولهما: وصفي آني، وثانيهما: حواري مضيء، كل منهما مرتبط بالآخر. فإذا كان الجزء الأول قد جاء وصفا لحدوث الفاجعة الفراقية، وتأكدها علي نحو قاطع – فإن الجزء الثاني: قد

(١) السابق ص١٦٣.
(٢) السطر الأخير في المقطع السابق (ولد السر فمات)، ألزم – في اعتقادي – لبداية هذا المقطع، لأنه سيكون بمثابة الدافع إلي إثارة الإحساس الذي تجسد فى الصيحة (احملوا..) وفي الحوار الثنائي بين الشاعر والحارس.

أورده الشاعر ليكون بمثابة التعليق: Commentary ذي التفسير الاستسلامي الذى ينطوي علي التسليم بعجز قدرة الشاعر علي الاحتفاظ بحبه أو سره أمام قوة عاتية لايمكن مقاومتها[١]. فالحارس يهزه بسؤال اعتراضي مستنكر، عن سبب انتظاره علي رصيف المحطة، إذ بدا له أنه انتظار مريب وغير مفيد، وجاءت إجابة الشاعر في العبارات الأربع متسمة بالإحباط النفسي؛ فهو الآن يجهل سبب الانتظار وقد رحل القطار بمن أحب، وهو يخبرنا بأن حبه أو سره كان كنزا علم مسبقا أنه محكوم عليه بالفقد، ولهذا لم يبق له إلا مغادرة الرصيف وترك المكان بعد تقديم اعتذاره إلي الحارس، وهو ما تنتهي به القصيدة دون إضافة سردية وصفية، وذلك لتظل هذه «المحاورة» بارزة مشعة علي سطح الأداء الفني للقصيدة، فتبقي من ثم في «ذاكرة» المتلقي فترة طويلة؛ إذ ستظهر هذه المحاورة كلما عرضت القصيدة عليها - مثل موجة جارفة تغمر المقطعين السابقين عليها، فالمقطعان كانا بمثابة التمهيد الذى أوقفنا علي معني العجز، ومن منا لايذكر من الفعل إلا نهايته، ومن الحادثة إلا خاتمتها، ومن المقدمة إلا النتيجة المترتبة عليها، ومن الصاعقة إلا البرق الناشيء عنها.

وأما الحوار المتعدد الداخل علي السرد الوصفي فيبدو في غير قصيدة، مثل قصيدة «في ظل وادي الموت» لأبي القاسم الشابي[٢] وقصيدة «أنا هو[٣]» لإيليا أبي ماضي، وقصيدة «أسمعه يبكي[٤]»للسّياب وقصيدة

(١) كتب الشاعر هذه القصيدة في مارس ١٩٦٧، أي قبيل شهرين من تخرجه من كلية دار العلوم (مقدمة ديوان حامد طاهر ص٣٤). ولعل تجربة القصيدة صدي لإحساسه وإحساس جيله بتبدد «أمنية الاستقرار النفسي» في ظل وضع سياسي حافل بالمفاجآت التي تعجز القدرات المحدودة علي مجابهتها، وذلك ما طرح بقوة علي العقل المصري بعد شهرين من كتابة هذه القصيدة، فيما اصطلح على تسميته بنكسة ٦٧.

(٢) ديوان: أغاني الحياة، دار المعارف تونس ١٩٨٧ص ٩٥.

(٣) ديوانه: دار العودة. بيروت ص٤٢٢ وما بعدها

(٤) منزل الأقنان. بيروت ص٢٨٧.

«رحلة في الليل» وغيرها[1] لصلاح عبد الصبور، وقصيدة «الهارب»[2] لحامد طاهر. ففي هذه القصائد يعمد الشعراء إلي التدخل في تيار السرد الوصفي بالحوار المتعدد لدواع معنوية وفنية كما سنري.

فقصيدة «أسمعه يبكي» للسياب – تبدأ ببداية سردية شجنية يخبرنا فيها أنه يسمع في غربته الراهنة وخلال مرضه صوت ابنه الصغير «غيلان» يحثه علي العودة إلي وطنه ومنزله، ليقوم بحق رعايته وأسرته التي تحتاج إليه. يقول:[3]

١ – أسمعه يبكي ، ينادي

٢ – في ليلي المستوحد القارس

ثم يعمد إلي اجراء حوار أول مع ابنه غيلان علي جهة التخيل المحتمل حدوثه:[4]

٣ – يدعو: أبي: كيف تخليني

٤ – وحدي بلا حارس؟. فيجيب الشاعر بقوله:

٥ – غيلان ، لم أهجرك عن قصدِ

٦ – الداء أقصاني

٧ – إني لأبكي مثلما أنت تبكي في الدجي وحدي

فهذه المبادلة الحوارية – كما نري – قطع الشاعر بها السرد التمهيدي باعتبارها إضاءة كاشفة عن عمق إحساسه بالتألم والأسف،بسبب احتمال

(١) الناس في بلادي ص٥،٢٩.
(٢) ديوان عاشق القاهرة: ط(١) القاهرة ١٩٩٢ ص٨٦ وما بعدها.
(٣) منزل الأقنان ص٢٨٧.
(٤) السابق ص٢٨٧.

اتهامه بالتخلي عن أسرته بينما هو يمضي في الواقع رحلة علاج مضنية من المرض العضال، الذى أقصاه عن ولده الصغير. إن الشاعر بدلا من وضع هذا الإحساس في صيغة سردية حكائية – آثر أن تضمه صيغة «حوارية» لتكون أمكن وأفعل فى نفس المتلقى، لأنها أقدر على بسط معاناته على سطح لحظة الوصف الحكائي الراهن. ولكن الشاعر لايلبث أن يعود إلي «السرد الوصفي» ابتداء من السطر الشعري الثامن هكذا[١]:

٨ – ويستثير الليل أحزاني.

٩ – فكلما مرّ نهارٌ وجاءْ

١٠ – ليل من البرد،

١١ – ألفيتني أحب ما ظل في جيبي من النقد

فبهذا السرد يضيف الشاعر إلي هم المرض العضال هما آخر وهو «افتقاره إلي المال» الكافى لشراء الدواء، الذي يأمل أن يباعد بينه وبين الموت المتربص به، وقد ضغطه هذا الهم فدفعه إلي قطع هذا السرد بموجة بوح شعوري احتجاجي قدمها في صيغة سؤال إنكاري في السطر التالي:[٢]

١٢ – أيشتري هذا القليلُ الشفاء؟!

لتكون هذه الصيغة بمثابة موجة عاتية تقلل من رتابة السرد الحكائي الوصفي لما هو راهن.

وعلي الرغم من تفرد هذا السؤال البوحي الاحتجاجي، وعدم امتداده

(١) السابق ص ٢٢٨.
(٢) السابق ص ٢٨٨.

بموجة بوحية أخري توقف السرد الحكائي التالي لها - لكنه سيظل أثرا بارزا في سطحه، لكونه يشكل محورا يدور حول هذا السرد. ذلك أن السؤال البوحي يتناول خطر الموت المحدق به، المقبل عليه، المتخايل لعينيه، وأن السرد الوصفي يطرح تقدم الموت نحوه تقدما حتميا يتمثل في حديث الأموات إليه:[1]

١٣ - سأطرق الباب علي الموت في دهليز مستشفي

١٤ - في البرد والظلماء والصمت

١٥ - سأطرق الباب علي الموت

١٦ - في برهة طال انتظاري بها في معبر من دماء

١٧ - وأرسل الطرفا

١٨ - فلا أري إلا الدجي والخُواء

١٩ - يا ويلتي إن يُفتح الباب

٢٠ - فأبصر الأموات من فرجته

فلقد جاء هذا السرد حاملا تصميما قويا عنيفا علي مواجهة هذا الموت المتخايل لعينيه بل المتقدم نحوه، وقد أبرز هذا التصميم حرف «السين» المقترن بالفعل (أطرق) فى السطرين (١٣، ١٥) ليفيد التركيب الجامع لهما أن فعل مواجهة الموت واقع حتما. ومن ثمّ يثبت الإجراء الشعوري ويقوي.

وكان من الضروري أن تعزّز قوة هذا السر وعنفها بقوة أخري تماثلها، تكشف عنها وتؤيدها. وهي موجة «الكلام المتخيل» الذي يتوقع صدوره

(١) السابق ص٢٨٧.

عن الأموات، الذين نهضوا من رقادهم وبرزوا لعينيه، ليدل ذلك علي تسليمه بحتمية الموت رغم تظاهره بالتصميم علي مواجهته، كما نري في الدعوة الكلامية الحوارية الصادرة عنهم:[1]

٢١ - يدعونني: مالك ترتابُ

٢٢ - بالموت في هجعته

٢٣ - ما يعدل الدنيا وما فيها

٢٤ - دفء، نعاسٌ، خدرٌ، وارتخاءْ

ويؤكد هذا التسليم بالمصير الحتمي بسرد وصفي نتبين فيه مدي شعوره بالاقتراب من لحظة النهاية التي أوشكت أن تحل به، والتي تجسدت في «كف أمه الميتة» تمتد نحوه امتدادا دالا على ضرورة تقبله لفكرة الموت[2]:

٢٥ - أوشك أن أعبر في برزخ من جامدات الدماءْ

٢٦ - تمتد نحوي كفها، كف أمي بين أهليها.

كما تجسدت في «الإغراء الكلامي» الذى ينطوي - كما نري - علي دعوة صريحة بأن التخلص من المعاناة الثنائية: العوز والمرض ليس له سوي طريق واحد وهوالرحيل عن الحياة. وما عليه إلا أن يتقبل ذلك دون اعتراض. وكيف لايكون ذلك؟ إن الموت معناه التطهر «من المال» المصحوب عادة بالقلق والهم والألم، ومن الداء أو المرض، الذي لن يزول

---

(١) ديوانه ص٢٨٨

(٢) السابق ص٢٨٨.

عنه إلا بانسراب الحياة من الجسد. كما أفادت تلك النهاية الحتمية «صيحة الإغراء» التي أوردها علي لسان أمه، فيقطع بها السرد الوصفي قطعا تميز بالبروز:[1]

٢٧ - ولا مال في الموت، ولا فيه داءْ

شأنها - الصيحة - فى ذلك شأن الوحدات الكلامية البّراقة التي تخللت، أو زاحمت السرد الوصفي، والتى أنهي به القصيدة، ليتناغم السرد حينئذ مع تلك البداية السردية التي استهلها بها «أسمعه يبكي..»[2]:

٢٨ - ثم تسد كف الطبيب

٢٩ - تجرح في جسمي

٣٠ - وهاتفا باسمي

٣١ - أسمع صوتا ناعسا، قد أجيبْ

٣٢ - فيُهزم الموت علي صوتي

٣٣ - وربما استسلمتُ للموتِ

فتناغم النهاية مع البداية على هذا النحو - إجراء فني غير مقصود - يعني اختلاط وتداخل «دعوة ابنه غيلان» - مع «هتاف الطبيب»، في لحظة النهاية الحتمية، حيث جعلنا نحس «ببقايا أمل» واه مهزوم لن يقوي طويلا علي الصمود، و «وهن جسدي»

---

(١) السابق ص٢٨٨

(٢) السابق ص٢٨٨.

مآله الاستسلام للموت والتسليم بحتميته.

ويتجلي التعدد الصوتي الحواري علي نحو من «التلاطم» داخل الصوت الشعرى في شكل موجات متوالية غالبة، تداخل السرد الوصفي وتزاحمه كما نري في غير قصيدة لصلاح عبد الصبور. مثل قصيدة «رحلة في الليل»[١]، وقصيدة «عودة ذي الوجه الكئيب»[٢]. ففي «رحلة في الليل» المقسمة إلي ستة مقاطع حملت عناوين «بحر الحداد - أغنية صغيرة - نزهة الجبل - السندباد-الميلاد الثاني- إلي الأبد»- تتمثل ظاهرة التداخل بشكل لافت أكثر مما لاحظناه فى قصيدة السياب السابقة، وخاصة في مقطعي (بحر الحداد) و (إلي الأبد). فمقطع «بحر الحداد»[٣] يبدأ ببوح مقدم بسرد خبري وصفي يوجهه الشاعر إلي صديقته شاكيا لها حزنه العميق الذي يزداد عمقا وقسوة في ظلام الليل، ذلك أن سعي الإنسان المكترث بقضية الفرد أو المجموع فى نهار يومه الممتد حتي المساء - تكسبه «هما» نفسيا يلازمه، ويظل معه خلال لحظات تأمله ليلا، طالت هذه اللحظات أو قصرت. ولذلك يبدأ هذا الجزء من القصيدة ببوح وصفي محتمل، يخاطب به صديقة وهمية، موضحا فيه قسوة الليل، بما يثيره من شكوك فى كل شيء، تملأ نفسه بالحزن الضاغط، وبأحاسيس الضياع والفقد «والاستلاب Alienation، التي تجعله يوشك علي الشعور بأنه «قد انقطع عن الانتماء إلي نفسه»[٤] يقول:[٥]

(١) ديوان الناس في بلادي: ص ٥-١٠.
(٢) السابق ص٢٩-٣٢.
(٣) السابق ص٥-٦.
(٤) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان. بيروت ط١٩٧٤ ص٩.
(٥) ديوان الناس في بلادي.ص٥

١ – الليل ياصديقتي ينفضني بلا ضمير

٢ – ويطلق الظنون في فراشي الصغير

٣ – ويثقل الفؤاد بالسواد

٤ – ورحلة الضياع في بحر الحداد

فقد عمد إلي بيان أن السبب في هذا الحزن التشاؤمي الذى يتملكه كل ليلة – راجع إلي حالة «الضياع» أو «افتقاد المعني» أو «اللامبالاة» التى يحياها نفر من الشباب أو «ثلة الرفاق». وقد جسد الشاعر هذه الحالة فيما يصدر عن أصواتهم المتعددة.

وبدلا من التوسل بالأداء السردي الخبري الوصفي – وظف «العبارات الكلامية» ذات الأصوات المنفصلة، ومزجها به مزجا متداخلا: يقول:(١)

٥ – يهب ثلة الرفاق: فضّ مجلس السّمر.

٦ – «إلي اللقاء»، وافترقنا – «نلتقى مساء غد»

٧ – «الرخ مات» فاحترس – «الشاه مات»

٨ – لم ينجه التدبير؛ إني لاعب خطير

٩ – «إلي اللقاء» – وافترقنا – «نلقتي مساء غد».

فقد قطع الشاعر الجملة السردية في السطر الخامس «فض مجلس السمر» بجملة «إلي اللقاء» الحوارية الواردة في بداية السطر السادس، لتختلط بالجملة السردية ذات الصوت المتعدد «وافترقنا»، لتعقبها الجملة

---

(١) السابق ص٥.

الحوارية «نلتقي مساء غد»، فكما نري نجد حركة المداخلة سريعة ومركزة بحيث تمت في سطر واحد. كما تم الشيء نفسه في السطور (٧، ٨، ٩)؛ فثمة قائل (الرخ مات)، وقائل آخر يحذر (احترس)، وثالث (الشاه مات). وثمة تعليق وصفي بصوت فردي لانعلم إن كان للشاعر أو لغيره «إني لاعب خطير» في السطر (٨)، علي حين انطلق في السطر التاسع صوت (إلي اللقاء)، لتقطعه الجملة السردية ذات الصوت المتعدد (وافترقنا)، لتزاحمه الجملة الحوارية (نلتقي مساء غد).

وربما بدا هذا «الأداء الشعري» غير مستقر للنظرة الأولي. ولكن النظرة الثانية الفاحصة سرعان ما تحكم له بالاستقرار من الوجهة الفنية، وذلك برد هذا التداخل المتعدد والتدخل المتكرر إلي نوعية اختيار الشاعر للحظة الحكي الشعري؛ فهو قد اختار لحظة «تأمل ليلي لضياع نابع من لقاء غير مجد وأحاديث لاتفيد». فبهذا التأمل تتقافز الكلمات دون رابط أو ضابط أثناء لحظة الصياغة الفنية. وقد يقدمها شاعر أو كاتب علي نحو من الترتيب الزمني بحسب ترتيب وقوعها وحدوثها على المستوي الواقعي، وهذا حقه. ولكن صلاح عبد الصبور آثر أن تكون مسجلة علي هذا النحو التلقائي أو كما وردت علي ذهنه متأثرا فى ذلك بأداء لغوي اصطلح علي تسميته «تيار الشعور Stream of Consciousness الذي يعني بانسياب التجارب النفسية داخل الإنسان، ورصد حركة التفكير التلقائية التي لاتخضع لمنطق معين، ولا لنظام تتابع خاص[١]، آثر الشاعر هذه التلقائية

(١) مجدي وهبة، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت ط(٢)١٩٨٤ ص١٢٨، ود. عبد الحكيم حسان. دراسة مجموعة الجرح لحسن البنداري ط(٢) ١٩٩١ الانجلو المصرية (ص ٩١)، وتيار الوعي في الرواية الحديثة (ص ١٩) وفن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ (ص ٢٩٢).

لأمرين أولهما: الإيحاء بأن كل شيء قد تداخل واختلط، ففقدت اللقاءات قيمتها وأهميتها، وثانيهما: السخرية من ثلة الأصدقاء، ومن نفسه، مما يعني أنه موشك علي اتخاذ قرار التخلي عن هذا الضياع؛ فالضياع من صنعنا نحن، بيدنا أن نبقي عليه، وبيدنا أن ننهيه. ولذلك عقب الشاعر بسرد حافل بأحاسيس الخيبة والخزي والحزن، يتسم بهدوء أتاح له المزيد من التأمل في حالته النفسية يقول:(١)

١٠ – أعود ياصديقتى لمنزلي الصغير

١١ – وفي فراشى الظنون لم تدع جفني ينام

١٢ – مازال في عرض الطريق تائهون يظلعون

١٣ – ثلاثة أصواتهم تنداح في دوامة السكون

١٤ – كأنهم يبكون.

فقد تولي الشاعر بهذا السرد إبداء «الحزن الاعترافي» الذي تضاعفه وتزيده عودة الظنون والشكوك إليه في وحدته الليلية المعتادة، فيشعر بالأسي علي نفسه، ومن أجل هذه الثلة من أصدقائه. فهم غير مكترثين بأي شيء علي الإطلاق، مما يجعله ذلك قلقا فى فراشه، لايغمض له جفن، ولايقر له قرار(١٠، ١١). والذي يعمق هذا الشعور، أن «عرض الطريق» يشهد دائما «ثلاثة» ضائعين، فقدوا الرؤية الواضحة، ودلت أصواتهم علي هذا الفقد، فانثال ذلك علي ذهنه في ظلام ليله الساكن الحافل بأمواج

(١) الناس في بلادي ص٥ ،٦. الظلع: العرج والمراد هنا التمايل وفقدان التوازن.

الظنون الهادرة، خاصة أن هذه الأصوات عامرة بالتعاسة، مأهولة بالدموع والبكاء. وهنا يقطع الشاعر هذا السرد الوصفي «بجمل ذات أصوات متلاطمة» بذهنه، محورها «الجمال الحسي» باعتباره الأمر الوحيد الجدير بالاهتمام والاكتراث. تلاحقت الجمل علي النحو التالي. يقول صوت مفضلا النساء علي أي شيء آخر:

- لاشيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء

ويقول ثان مؤثرا الخمر:

- الخمر تهتك السرار

ويري ثالث أن الخمر كفيلة بالكشف عن الخبايا النفسية لأنها تكشف

- وتفضح الإزار

ويؤكد صوت ذلك

- والشعار والدثار[١]

فتوالي الأصوات علي هذا النحو وتعددها عقب السرد الوصفي يدل علي طائفة من الظواهر وهي: «العبثية Absurd» التي يحياها هؤلاء الذين يمثلون جانبا من المجتمع ومع ذلك لايشعرون بالانتماء إليه، و «انسلاخ الشاعر» من هذا الثلاثي المستلب، وانصرافه عن عالمهم أيا كان موضعه ومنزلته، و«تفاهة الهم» الذي تحمله جوانحهم، فهو لايعدو أن يكون مجرد هروب من الواقع الاجتماعي وتخاذل عن المشاركة في تنميته. و«حرص الشاعر» علي إبرازها عقب السرد لتكون معلما واضحا يشهد بتخليه

(١) الناس في بلادي ص٦.

حاسم عن هذه العبثية غير المجدية..

وقد انسجم هذا التخلي من الشاعر مع سرد وصفي راصد ساقه الشاعر يكون بمثابة تعليق منه علي تلك «العبثية» يقول[1]

- **ويضحكون ضحكة بلا تخوم**

- **ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء**

فسعادتهم زائفة، وضحكاتهم بلامعني. ولذلك فإن أصواتهم تلك ما تلبث أن تتبدد أمام قوة الاكتراث أو المبالاة التي يزخر بها الطريق الذى لم يخل منها أبدا. ومن ثم يعود الشاعر إلي هذا الطريق قاطعا إياه ومواصلا السير فيه وهو يشعر بمعني جديد. ولذلك قدم المقاطع «أغنية صغيرة»، و «السندباد» و «نزهة الجبل»[2]، بسرد وصفي مفعم بالأمل. يعكس امتلاء نفسه بالتفاؤل Optimism بأن هذا العالم خير صنيع برغم ما يكتنفه من شرور، وبأن السعادة فيه أغلب من الشقاء، وبأن كل ماهو موجود خير. خاصة أن التفاؤل بالمعني الشائع هو استعداد عقلي لأن يري الشخص جانب الخير في الأمور، أو أن يتنبأ بعواقب الخير في جميع الأعمال[3].

وقد عمق الشاعر تفاؤله في المقطع الرابع من هذه القصيدة «السندباد»؛ إذ واصل استغلاله لوسيلة «التدخل» بالتعدد الصوتي الكلامي في مجري السرد الوصفي الذى يطرح به هذه السطور.[4]

١ – في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق

(١) السابق ص٦.
(٢) السابق ص:٦، ٧.
(٣) معجم مصطلحات الأدب ص ٢٧٠.
(٤) الناس في بلادي ص٨،٧.

٢-كوجه فأرميت طلاسم الخطوط

٣-وينضح الجبين بالعرق

٤-ويلتوي الدخان أخطبوط

٥- في آخر المساء عاد السندباد

٦- ليرسي السّفين

٧- وفي الصباح يعقد النّدمان مجلس الندم

٨- ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

ففي هذه السطور يفصح الشاعر - سردا - عن أنه قد نظر فيما صنعه فلم يشعر بالرضا عنه ولا الاقتناع به، إذ الأوراق التي سطرها ليست ما يريد. فما كتبه فاقد للمعني وغير مريح، وغير مفهوم، ويشعره بالخجل. ولكنه بحكم تفاؤله الذي ارتكز عليه لن يخضع لأية حالة يأس قد تصيبه، وعليه أن يحاول ويحاول كما يصنع السندباد في كل رحلة يقوم بها. وها هو قد صنع رحلة يحدوها الأمل. وها هو «الندمان» الآسف المتحسر المتشائم - قد عمد إلي جمع «مجلس الندم» كي يعزز تشاؤمه بالتعرف على رحلة السندباد أو الصوت الشعري المتفائل، ظنا منه أن هذه الرحلة تتوافق مع الحال التشاؤمية لأفراد هذا المجلس. وهنا يعمد الشاعر المتفائل بتعديد الأصوات المتشائمة الصادرة عنهم، التي تتسم بالخواء الفكري، لتتعامد وتتقاطع مع ذلك الصوت المتفائل الذي يتميز بالامتلاء الفكري. فيبدو من ثم هذاالتعدد التعامدي مثل موجة تلطم

موجة السرد السابقة. يقول السندباد:[1]

١-لاتحك للرفيق عن مخاطر الطريق

٢-إن قلت للصاحي انتشيت قال: كيف؟

٣-(السندباد كالإعصار إن يهدأ يمتْ)

فثمة الصوت الشعري المتفائل قد التبس بالسندباد ليبوح لنفسه ولنا أن لافائدة من مصارحة أحد بمخاطر الرحلة، لأنه لن يعرفها ولن يفهمها (١، ٢). وثمة صوت الشاعر الصريح يتدخل ليزاحم الصوت الشعري، كاشفا بذلك عن نفسه، كي يعلق بالتفسير والتحديد طبيعة شخصية السندباد التي تجنح إلي المغامرة الحركية. وهنا يقطع الشاعر هذا السرد البوحي بمجموعة وحدات كلامية صادرة عن الندامي - بدت كأمواج متلاحقة:[2]

١- هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد

٢- إنا هنا نضاجع النساء

٣- ونغرس الكروم

٤- ونعصر النبيذ للشتاء

٥- ونقرأ الكتاب في الصباح والمساء

٦- وحينما تعود نعدو إلي مجلس الندم

٧- تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم

(١) الناس في بلادي ٧، ٨.

(٢) السابق ص٨.

فالسطور السبعة بوصفها وحدات كلامية حوارية – قد توالت حاملة اعترافات الندامي لتدل علي خاصية التقاعس أو التخاذل المتمكنة من نفوسهم (السطر الأول)، وهذه الخاصية موجة كبري نشأت عنها موجات متلاحقة نابعة عنها متصلة بها، وهذا يعني أنهم فقدوا العزيمة والقدرة علي العمل، مما يوضح لنا مدي «الخواء الفكري» الذي يعيشون فيه، ولذلك اقتصرت حياتهم علي «مضاجعة النساء»، و«غرس الكروم» و «عصر النبيذ» و «قراءة لاتجدي»، و«انتظار فاشل» ليحكي عن تجاربه العقيمة. والذي ساعد علي هذا التوالي الموحي – هو «طريقة التعبير عنه»؛ فقد عمد إلي استعمال الأفعال الدالة علي الحدث الآني الاستمراري وهي: نضاجع، ونغرس، ونعصر، ونقرأ، ونعود، ونحكي، وذلك لتؤكد علي استمرار فقدهم العزيمة، واتصال خوائهم الفكري.

ولم يكن المقطع الخامس «الميلاد الثاني»[1]، إلا تصميما من الشاعر علي الإبقاء علي حالة التفاول واستمرارها فى مواجهة تشاؤم هذه الفئة المستظلة بالفقد والخواء، وقد عمد إلي تقديمه بسرد حشد فيه الأدلة علي سعادة نفسه وابتهاجها يقول:[2]

١ – في الفجر ياصديقتي تولد نفسي من جديد

٢ – كل صباح أحتفي بعيدها السعيد

٣ – مازلت أحيا! فرحتي! مازلت والكلام والسباب والسعال

٤ – وشاطيء البحار مايزال يقذف الأصداف واللآل

---

(١) السابق ص٨ .

(٢) السابق ص٨،٩.

٥- والسحب ماتزال

٦- تسحّ، والمخاض يُلجيء النساء للوساد

٧- ويلعب الأطفال فوق أسطح البيوت

٨- لعبة العريس والعروس والتبات والنبات

٩- والورد في خدّ البنات

١٠- وعند شط النهر عاشقان سارحان

١١- لله ما أحلي عيون العاشقين حين يبسمون

١٢-ويقسمون

١٣-بحرمة الشجون

١٤-وبالليالي المثقلات وانتفاضة الحنين.

١٥- وبالسواد في العيون

١٦-العهد لن يهون

١٧-صديقتي. عمي صباحا، هل ذكرت نزهة- الجَبَلْ؟

فقد حشد الشاعر في هذا السرد الخبري، معلومات اتسمت بالتنوع عاكسة موجات التفاؤل المتمكن من قلبه؛ فثمة موجة متفائلة بهذه السعادة- الغامرة التي تجعله يكرر احتفاله واحتفاءه بنفسة كل يوم (١، ٣)، وثمة أخري تتمثل فى مشاركة الطبيعة له، حيث يعطي البحر كل ثمين وغال، وتسح السحب آتية بالنماء، وثمة ثالثة تبدو في حركة «الإنجاب الدائم» لأطفال هم أمل المستقبل وبشارته (٦، ٧، ٨، ٩)، وثمة

رابعة تتعين في حركة «العشق» الممهدة لتعمير الحياة (١٠-١٦)، وثمة خامسة نراها في تذكر الشاعر وصديقته تلك النزهة الجميلة التي جمعتهما معا عاشقين محبين. وكما بدأ الشاعر هذا المقطع بذكر الفجر أو الصباح باعتباره رمزا للبشارة، فإنه يختمه بالصباح بقوله **(عمي صباحا)** (السطر ١٧) ليكو بذلك قد بدأ بموجة سردية مؤطرة بزمن صباحي، وانتهي بموجة أخري مؤطرة بزمن مماثل. وهذا يعني أنه قد حرص علي تكرار النهاية: Epistrophe، التي تهدف إلي تقرير المعني المركزي في ذهن المتلقي له.

وقد هيأت هذه الموجات السردية الشاعر لإصدار موجات لغوية أخري ذات طابع حواري، كما هيأت المتلقي لتقبلها والاستمتاع بها. ذلك أن الشاعر في المقطع السادس «إلي الأبد»[١] عمد إلي توظيف وحدات كلامية وأخري سردية متداخلة، وذلك لإحداث تأثير يتوافق مع حالة التفاؤل القائمة.[٢]

١- الرخ مات - لاترع - فالشاه ما يزال

٢-والشاه بالبيادق التأم

٣- إلي اللقاء - وافترقنا - نلتقي مساء غد

٤- لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض

٥- وبعد غد! وبعد غد!

٦- سنلتقي إلي الأبد.

---

(١) السابق: ٩.

(٢) السابق ٩، ١٠.

فقد تعددت السرديات، والوحدات الكلامية وتداخلت في موجات متقدمة ومتعارضة ومتقاطعة، فثمة موجة سردية، تولت الإفصاح عن تراجع الخواء حيث «الرخ مات»، فتبرز موجة تمثل صوتا لأحد المتحاورين يحذر ويطمئن الآخر ذا الصوت السردي بـ «لاترع»، لأن الشاه مازال حيا يمكن له أن يحقق الفوز (١، ٢). ورغم ذلك يتصدي صوت آخر ينهي الجلسة العقيمة «إلي اللقاء» (السطر٣)، فيبادر الصوت المتفائل بإعلان الفراق «وافترقنا»، فاصلا بين أول العبارة (إلي اللقاء)، ونهايتها (نلتقي مساء غد) إيذانا منه بعقم تكرار المحاولة. ولذلك ردد كلمتي (وبعد غد) إيحاء باستحالة أي لقاء في المستقبل.

وتأتي قصيدة «الهارب[١]» لحامد طاهر حافلة بالتنوع السردي والتدخل الحواري النوعي، فقد جمعت بين السرد الإخباري، والحوار الظاهرى، والحوار الباطني علي جهة التعدد المؤدي إلي ما يمكن أن نطلق عليه «الصخب اللغوي». فقد جعل هذه الظواهر في شكل موجات تتوالي وتتقاطع محدثة صخبا يثير انتباه المتلقي فربطه بالقصيدة. ذلك أنه قد بدأ القصيدة «بسرد خبري» يصف شخصا معروفا لديه[٢]

١-جاء يدق البابْ

٢-كأنه عاصفة من الترابْ

٣-وحينما فتحتُ

٤-كان في ثياب السجن، صحتُ:

(١) ديوان عاشق القاهرة. ط(١) ١٩٩٢ القاهرة ص٨٦.
(٢) السابق ص٨٦.

ثم يعمد بسرعة إلي قطع هذا السرد عقب صيحته (صحتُ) وذلك بالتدخل بالصيغة القولية الاستفامية:

٥-هل هربتَ؟

ليبين بها إظهار معرفته الوثيقة بهذا الشخص الطارق بابه، وليوحي إلينا أنه كان يتوقع هروبه من السجن وحضوره إلي منزله. أي أن هذه الصيغة برزت مثل حزمة ضوء كاشفة عن مشاركة الشاعر في صنع الحدث الحكائي وتضامنه مع هذا الشخص الهارب. وبذلك عادت السردية الخبرية لتؤكد هذه المعرفة، وتزيدنا وعيا بها في السطرين[١]

٦- لم يردّ. وارتمي عليّ

٧- رأيت ظهره مضرجا بالدم.

فقد راعي الشاعر الحركة الظاهرة المعلنة في سردهما، مؤثرا لهما «الحركة الصامتة». فقد ارتمي الهارب مجهدا، من المطاردة في سكون، و«اللون» الدال علي عنف المطاردة وشدة المقاومة، الماثلتين في الظهر المضرج بالدم، يسيل منه دون توجع أو شكوي. وهذه «الصورة الصمتية» رسمها الشاعر لتكون ممهدة لصورة هامسة، عكستها همسة خفيفة صدرت عن الهارب[٢].

٨- سمعته يهمس:

٩- إنها الكلابْ.

لتكون إجابة عن تساؤل الشاعر عن سبب هذه الجراح الدامية،

(١) السابق ص٨٦
(٢)السابق ص٨٦

و«تعزيزا» لقلق يمكن أن يفجر سؤالا من نوع: أي كلاب هذه التي جرحته هكذا؟، و «تهيئة» لحدوث توتر داخلى طرح «تساؤلا» يبدو صامتا لكنه حافل بالصخب غير المعلن. وذلك في قوله يخاطب نفسه ببوح مونولوجي[1] Monologue.

١٠- أي مساء يحمل الشرّ أتي به إليّ؟!

١١-وما الذي ذكّره بمنزلي في وسط المدينه؟!

فعلي الرغم من «مونولوجية» هذين السطرين، لكنها صاخبة بسبب تقديمها بصيغتي استفهام مختلفتين. وقد تعامدا علي السردية الخبرية كوحدتي حوار غير ملفوظ، لكل منهما دلالته، فالصيغة الأولي «أي مساء..» تدل علي خوف الراوي أو الصوت الشعري -- من خطر متوقع نتيجة عودة هذا الهارب إليه. والصيغة الثانية «وما الذي ذكره..» تكشف عن «مسؤولية مشتركة»، فلو لم يكن هذا الهارب «صنيعة» الراوي وإفرازا له لما قصد منزله علي هذا النحوالحميم.

ويبدو أن هذا الهارب ليس إلا ماضيا شقيا غير مريح قد طرق باب حاضر مريح ينعم بالسعادة. فلماذا عاد بعد انقضاء زمن طويل علي رحيله. وما كان له أن يظهر ويعود مهما كانت المسوغات. ومع ذلك فلا مفر من القبول بالأمر الواقع. لابد له من أن يقدم يدا المساعدة لهذا العائد. وهنا يروي الراوي ساردا وقاطعا للحوار النفسي، ثم مردفا بحوار ملفوظ:

١٢- أدرت ألف هاجس،

١٣- وعدتُ بالضماده

(١) السابق ص٨٦.

١٤ – أسأله:

١٥ – هل أحد رآك؟

١٦ – أجاب في ارتياب:

١٧ – لعله البوابْ.

ويقدم الشاعر في المقطع الثالث. الراوي وهو يؤدي واجبه نحو الهارب، وذلك بسرد يدل علي تعاطف الراوي معه.(١)

١٨ – ناولتُه الشاي وقلت:

ثم يقطعه بوحدة قولية ملفوظة للراوي.(٢)

١٩ – إنهم سيعرفون.

ثم يعمد الشاعر إلي توظيف صورة سردية مطولة لكل من الهارب العائد والراوي المراقب:(٣)

٢٠ – عاتبني بنظرة طويلة منكسرة

٢١ –كان يريد أن ينامْ

٢٢ – تركته للفجر...

٢٣ – تركته للعصر..

٢٤ – تركته لليلة الأخري ممددا علي السريرْ.

٢٥ – ومقعدي الهزّاز لايقرّ

---

(١) السابق ص٨٧.
(٢) السابق ص٨٧.
(٣) السابق ٨٧، ٨٨.

٢٦- من ضراوة التفكير

إذ كشفت هذه الصورة السردية عما كنا قد توقعناه في المقطع السابق، وهو وثاقة معرفة الراوي بالهارب العائد، وعمق اتصاله به وتوحّده معه، فلم تكن عودة الهارب إلا يقظة ضميرالراوي الذي كان في الماضي وطنيا مناضلا، وقد أسكته بشواغل الحاضر الراهن. فعودة الهارب صورة موازية لاستيقاظ الضمير الذي مازال حيا، بدليل مواجهة الهارب له «بنظرة طويلة منكسرة»، دعته إلي التأمل خلال مضي تلك الفترة الزمنية النوعية التي شملت «الفجر» و «العصر» و «الليلة الأخري»، ليعيد النظر في قرار إسكاته لضميره، كما دعته إلي «ضراوة التفكير» فى هذه العودة أو الصحوة الهادرة. وقد تابع الشاعر التعبير بالوصف السردي الخبري ليشمل المقطع الرابع فقال:[١].

٢٧- حين صحا، أخبرني بأنه جوعان

٢٨- أحضرت كل، ما لديّ من ألوان

٢٩- انقضّ مثل حوت

٣٠-وقال: إنه يحسّ باستعادة النشاط

٣١- ولايريد أن يموت

ففي هذا الوصف السردي يتبين لنا أن صحوة «ضمير الراوي» أصبحت مؤكدة، فجوعه الموازي لرغبته في استعادة الدور القديم - مازال قويا وثابا، ولذلك لم يبخل عليه الراوي فقدم له كل مالديه من «ألوان»

(١) السابق ص٨٨.

الفكر الناشدة للحق والعدل والحرية والكبرياء الوطني. ولذلك سرعان ما اعترف الهارب / الضمير بأنه «يحس النشاط» يدبّ في أوصاله، بسبب رفع القيد عنه، وإطلاق سراحه حبّا في الحياة الكريمة، ولم لا؟ فإنه (لايريد أن يموت).

ولكن الشاعر أراد أن يؤكد هذا المعني «المعنوي» ذا الاعتراف الذاتي بتوضيح قولي صريح، فعمد إلي التدخل الحواري الملفوظ، حيث جعل روايه يقول متسائلا بينما استبشر الهارب/ الضمير بهذا التساؤل[1]

٣٢- سألت:

٣٣- ما الذي تنويه؟

٣٤- التمعت عيناه فجأة وقال لي:

٣٥- أمارس التمويه.

ولكن الشاعر ما لبث في المقطع الخامس[2] أن قدم صورة سردية واصفة لخارج الراوي الذى مضي في تأمل «المأزق التهديدي» ومراقبة الملاحقة المتوقعة للهارب العائد/ الضمير،وذلك بقوله على لسان الراوي[3].

٣٦-كنت أسير في الطريق

٣٧-مثلما الجرذ الذي يخشي الخطى

٣٨- ويختبيء

٣٩- من وهج العيون وانقضاضة الأصحاب.

---

(١) السابق ص ٨٨،٨٩.
(٢) السابق ص٨٩.
(٣) السابق ص٨٩.

٤٠–وفوق مكتبي أطالع الجرائد المروعة.

٤١–صورته تملأها

٤٢– أخباره تلهبها

٤٣– أجهزة البوليس لاتنام عنهُ

٤٤–كاد بعضها يحدّدُهْ

فقد توزعت في هذه الصورة السردية عناصر نفسية تتجلي في «الحذر» الشديد، و «الخوف» من الاكتشاف، و«الوجل» من العيون المراقبة الملاحقة، وتوقّع الغدر من الأصحاب. وقد دعمت هذه الصورة «الحركة النشطة» الباحثة التي تتمثل في «الحملة الصحفية– الدعوبة»، فالصورة تملأ «الجرائد المروّعة»، ذات الأخبار المثيرة التي «تلهبها» وفى «تكثيف البحث البوليسي» الذي كادت أجهزة البوليس أن تحدده.

ولكي يبقي هذا التوقع متّقدا – عمد الشاعر علي لسان الراوي إلي نقلة مفاجئة في المقطع السادس[١]؛ فالهارب العائد/ الضمير – قد أوشك علي السقوط، أو علي تعرّف الناس على شخصيته المثيرة. يقول الشاعر مبينا ذلك[٢]:

٤٥– يقول لي المدير،

٤٦– عندما يلاحظ اضطرابي:

٤٧– أراك مرهقا

(١) السابق ص:٩٠.
(٢) السابق ص٩٠.

٤٨ – أقول:

٤٩ – إنني مريض.

فقد احتوي هذا المقطع علي وحدتي قول كشفتا عن «شكوك» اتجهت إلى وصفه علي لسان مديره «بالإرهاق» وعن «نفي غير مقنع» للإرهاق بادعائه أنه «مريض».

ويأتي المقطع السابع[1] حاملا معه – بعد هذه الجولة التي شهدتها الطرق ومكاتب العمل – التصميم الحركي علي العمل الإيجابي الدال علي هذه الصحوة الضميرية، وعلي توحد الراوي بالهارب العائد. فكلاهما وجه واحد الآن. وها هو يعود مسلحا بالفكر والعنف معا، فبهما يمكنه أن يواجه الواقع الخارجي البغيض.

٥٠– أدخل بيتي

٥١– حاملا كتابه الذي تخيّره

٥٢– وخنجره

٥٣– وقبل أن أعطيهما له.

٥٤– واستعد كي أصرخ فيه:

٥٥– «إنني سئمت من وجودك الثقيل»

٥٦– يخبرني بأنه قد قرر الرحيل

فالهارب العائد أو ضمير الراوي. قد استقر أخيرا علي إجراء «الحركة

---

(١) السابق ص٩٠.

التصميمية» المؤسسة علي «شق الحجب ومحوالطلاء»[1]، لأنه ليس ثمة خلق أبغض من النفاق الاجتماعي والسياسي. لقد تحول الراوي والهارب العائد إلى عقل واحد، وكيان واحد، بعد أن تمكنت من ذهن الراوي ذي الضمير الحي كافة الأشياء والمعطيات المرئية الباعثة علي التنفيذ إلي الدرجة التي تجعل هذه الأشياء أو المعطيات تتحد به اتحادا تاما، فيصدق عليه قول بودلير Podlear «إن الأشياء – والمعطيات – تفكر خلالي كما أفكر خلالها»[2]، وهذا يعني أن التحول من «الثنائية المتمايزة» إلي «التوحد الاندماجي» قد جعل الضمير الذي كان سجينا وقد تحرر، وكان مغيبا وقد عاد. وكان أعمي وقد أبصر، وكان متواريا وقد ظهر – قد جعله يدفع الراوي إلي حمل «الكتاب» رمزا لأهمية التمسك بالفكر، و «الخنجر» إشارة إلى ضرورة حماية الفكر «بقوة العنف» التي اقتنع بها الراوي وآمن بسيطرتها. ولذلك نراه في المقطع الثامن مفعم النفس بالطمأنينة والدعة والارتياح. وهي أحاسيس كشف عنها السرد الوصفي الذي قدم به الشاعر هذا المقطع: [3]

٥٧– أي هواء طازج

٥٨– هذا الذي ينداح في المكان

٥٩– وأي راحة أحسّها بأضلعي

٦٠– التي تشوقت للحظة من الأمان

٦١– للمرة الأولي.

---

(١) د. محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر ط(٥) ص٣٩.

(٢) السابق ص٣٨،٣٩.

(٣) عاشق القاهرة ص٩١.

٦٢- شعرت أنني أريد أن أنام

٦٣- أحب أن أنام

٦٤- أسلمت للكري، جفوني المسهّدة

٦٥- وغُصتُ في بحيرة من الغمام

فيتبين من هذا السرد أن «اقتناعه بقوة العنف الحامية» مكّنه من أن ينعم أخيرا بما كان قد حرم منه منذ زمن بعيد، منذ أن أسكت ضميره كرها وأغمضه وكبّله بقيود التخلي عن الهدف، واللامبالاة بما حدث من «اجراءات استثنائية»، كانت سببا في تأخر مسيرة الوطن وإحباطه. وهذا يعني أنه لايكترث بما يحدث له الآن. سيّان أن ينجو من المطاردة، أو يعتقل أو يقتل، وليس هاما أن يشهد هزيمته أو نصره، مادامت الصحوة الضميرية قد أعلت من رأيه، وأثبتته وأرسته في القلوب المتطلعة إلى الحياة الآمنة.

وقد عمد الشاعر في المقطع التاسع والأخير[١] إلى مواصلة التعبير عن الراوي بالسرد الوصفي، وإن كان قد تخلله «قولان» علي هذا النحو[٢].

٦٦-مع الصباح

٦٧-كان لون النصر في واجهة الجرائد

٦٨-وفرحة المذياع تملأ الدروب والمقاهي

٦٩- سألت:

٧٠- ما الذي يدورُ؟

٧١- قيل لي:

٧٢- تمكن الجنود من جندلة الهاربْ

٧٣-واستخرج البوليس من جيوب سترته

٧٤- كتابه وخنجرهْ.

وقصد الشاعر بالسرد الوصفي تقديم صورة لأثر «النصر» الذي أحرزه الخصوم علي الهارب، وهو يتمثل في مانشيتات الصحف، وأخبار الإذاعة، وأراد بالتدخل القولي الثنائي المكون من «تساؤل الراوي» و «رواية الشهود» أن يعرض صورة ساخرة ممن احتفوا «بالنصر»، الذي سرعان ما سيذهب تأثيره بالحقيقة التي أرساها الهارب قبل مصرعه. وهي نجاحه في تكوين رأي عام أدرك أن الطريق إلي العدل والحرية والأمان هو «فكر متقدم مفتوح» تدعمه قوة العنف التي تحقق له الحماية وألاستمرار.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

١ ـ إبراهيم ناجى : ديوان ناجى ، دار العودة، بيروت ١٩٨٠م .

٢ ـ ابن أبى الإصبع : تحرير التحبير، تحقيق: د. حفنى شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة .

٣ ـ ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق: د. أحمد الحوفى، ود. بدوى طبانة، نهضة مصر، القاهرة .

٤ ـ أحمد أبو حاقة : البلاغة والتحليل الأدبى، بيروت ط(١) ١٩٨١م .

٥ ـ أحمد شوقى : الشوقيات، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٧٠م .

٦ ـ أحمد مصطفى المراغى : تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها، مكتبة البابى الحلبى، بمصر ١٩٥٠م .

٧ ـ الأعلم الشنتمرى : الشعراء الستّة، تحقيق: مصطفى السقا، البابى الحلبى بمصر ط (٤) ١٩٧١م .

٨ ـ أمجد الطرابلسى : قصيدة (احترق.. احترق) ضمن كتاب: قضايا الشعر المعاصر، لنازك الملائكة دار العلم للملايين، ط (٧) ١٩٨٣م .

٩ ـ امرؤ القيس: ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ط (٤) ١٩٨٤م .

١٠ـ إيليا أبو ماضى : ديوانه ، دار العودة ، بيروت (د.ت) .

١١ـ البارودى : ديوان البارودى، تحقيق وشرح: محمود الإمام المنصورى، القاهرة (د.ت) .

١٢ـ بدر شاكر السّياب : ديوان منزل الأقنان ، بيروت .

١٣ـ بدوى الجبل : قصيدة (الدمية المحطمة)، بكتاب: حامد حسن. الشعر بنية وتشريحا. دمشق ط (١) ١٩٨٤م .

١٤ـ بكرى شيخ أمين (د) البلاغة العربية فى ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩م.

١٥ـ توفيق الفيل (د) بلاغة التركيب، مكتبة الآداب، القاهرة ط (١) ١٩٩١م .

١٦ـ الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجى بمصر، ١٩٦٨م.

١٧ـ جافين ميلّلار: فن المونتاج السينمائى، ترجمة: أحمد الحضرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط (١) ١٩٨٧م .

١٨ـ جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة ط (١) ١٩٨٥م .

١٩ـ جرير : ديوانه. تحقيق إسماعيل الصاوى، القاهرة ط (٧) .

٢٠ـ حامد حسن: الشعر بنية وتشريحا، دمشق ط (١) ١٩٨٤م .

٢١ـ حامد طاهر : ديوان حامد طاهر، سجل العرب، القاهرة ط (١) ١٩٨٤م .

٢٢ـ حامد ديوان عاشق القاهرة، مطبعة العمرانية، القاهرة ط (١) ١٩٩٢م .

٢٣- حافظ إبراهيم: ديوان حافظ إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط (٣) ١٩٨٧م .
٢٤- حسن البندارى (د): فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، الأنجلو المصرية ط (٢) ١٩٨٨م .
٢٥- حسن البندارى (د): علم المعانى، الأنجلو المصرية ط (١) ١٩٩٠م.
٢٦- حسن البندارى (د): إشكالية الغموض الفنى فى الموروث النقدى العربى، حولية كلية دار العلوم، العدد (١٦) ١٩٩٤م .
٢٧- حسن توفيق. ديوان: الدم فى الحدائق، قطر، ط (٢) ١٩٨٩م .
٢٨- حسن طلب: مجلة الدوحة القطرية، العدد (١٢٣) مارس ١٩٨٦م .
٢٩- ابن رشيق: العمدة، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ط (٤) ١٩٧٤م .
٣٠- روبرت همفرى: تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعى، دار المعارف بمصر ط (١) ١٩٧٤م .
٣١- سعد الدين التفتازانى: مختصر المعانى، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، مكتبة صبيح، القاهرة .
٣٢- سعد مصلوح (د): الأسلوب. دار الفكر العربى بمصر، ط (٢) ١٩٨٤م .
٣٣- السكاكى: مفتاح العلوم، مكتبة الحلبى بمصر ١٩٣٧م .
٣٤- شوقى ضيف (د): دراسات فى الشعر العربى المعاصر، دار المعارف بمصر ط (٧) ١٩٧٩م .

٣٥- صلاح عبد الصبور: ديوان: الناس فى بلادى، دار الشروق بمصر ط(٦) ١٩٨١م .

٣٦- صلاح فضل (د): إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط (١) ١٩٨٧م .

٣٧- صلاح فضل (د): بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، العدد (١٦٤) ط(١) ١٩٩٢م .

٣٨- طه محمود طه (د): القصة فى الأدب الأنجليزى، الدارالقومية، للطباعة والنشر، القاهرة، ط (١) ١٩٦٦م .

٣٩- طرفة بن العبد، ديوانه، تحقيق: د. على الجندى، الأنجلو المصرية ط(١) ١٩٥٨م .

٤٠- عبده عبد العزيز قلقيلة (د): البلاغة الاضطلاحية، دار الفكر العربى، القاهرة، ط (١) ١٩٨٥م .

٤١- عبد الحكيم حسّان (د): مقدمة المجموعة القصصية «الجرح» لحسن البندارى، مكتبة الأنجلو المصرية ط(٢) ١٩٩١م .

٤٢- عبد الرحمن الرافعى: مصطفى كامل، مطبعة السعادة بمصر (د.ت).

٤٣- عبد السلام المسدّى (د): الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا ، ط(٢) ١٩٨٢م .

٤٤- عبد العزيز عرفة (د): من بلاغة النظم العربى، عالم الكتب، بيروت ط (٢) ١٩٨٤م .

٤٥ـ عزيز فهمي: ديوان عزيز، دار المعارف بمصر (د.ت) .

٤٦ـ على بن محمد التهامى: قصيدة (حكم المنية...) : البلاغة والتحليل الأدبى، للدكتور أحمد أبو حاقة ط(١)، بيروت ١٩٨١م .

٤٧ـ على الجارم (ومصطفى أمين) : البلاغة الواضحة، دار المعارف بمصر (د.ت) .

٤٨ـ على جعفر العلاّق: قصيدة (سيدة الفوضى) : تأملات فى الحديقة الشعرية لمحمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط(١) ١٩٨٩م .

٤٩ـ على عشرى (د) : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرةط(٢) ١٩٧٩م .

٥٠ـ عمر أبو ريشة: ديوانه. دار العودة، بيروت ط(١) ١٩٧١م .

٥١ـ غازى القصيبى: مجلة إبداع المصرية، العدد (٤٣) مارس/أبريل ١٩٩٠م .

٥٢ـ أبو فراس الحمدانى: ديوانه. تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت ط (٢) ١٩٨٦م .

٥٣ـ أبو الفرج الأصفهانى: الأغانى، طبعة دار الشعب ـ القاهرة .

٥٤ـ أبو القاسم الشّابّى: ديوان: أغانى الحياة، مكتبة دار المعارف، تونس، ط(١) ١٩٨٧م .

٥٥ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار التراث، القاهرة ط (٢) ١٩٦٦م .

٥٦ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى الخانجى بمصر.
٥٧ـ القزوينى: الإيضاح فى علوم البلاغة، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ط(٤) ١٩٧٥م .
٥٨ـ كعب بن زهير: ديوانه، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٨م .
٥٩ـ لويس شيخو: شعراء الجاهلية، بيروت.
٦٠ـ ماجد بن صالح الخليفى: ديوانه، دار الكتب القطرية ط(١) ١٣٨٣هـ، والطبعة (٢)ـ الدوحة ١٩٨٢م .
٦١ـ مجدى وهبة (د): معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ط(١) ١٩٧٤م .
٦٢ـ مجدى وهبة (وكامل المهندس): معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ط (١) ١٩٧٤ .
٦٣ـ المبرد: الكامل فى اللغة والأدب ـ مكتبة المعارف، بيروت .
٦٤ـ محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات نقدية فى الحديقة الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط (١) ١٩٨٩م .
٦٥ـ محمد الحارثى: قصيدة (حلم) مجلة الدوحة القطرية، العدد (١٢٢) فبراير ١٩٨٦م .
٦٦ـ محمد عبد الرحيم كافود (د): الأدب القطرى الحديث، دار قطرى ابن الفجاءة، الدوحة ط(٢) ١٩٨٣م .

٦٧ـ محمد الفايز، قصيدة (العاشق والزمن الملتهب) مجلة الدوحة القطرية، العدد (١٢٦) يونيو ١٩٨٦م .
٦٨ـ محمد مندور (د) : في الأدب والنقد، دار نهضة مصر ط(٥) ـ القاهرة .
٦٩ـ محمود حامد: قصيدة (الدم ينطق شعراً) مجلة الدوحة القطرية العدد (١٢٢) فبراير ١٩٨٦م .
٧٠ـ المرزباني: معجم الشعراء .
٧١ـ مسلم بن الوليد: ديوانه: تحقيق د. سامى الدهان، دار المعارف بمصر ط (١) ١٩٧٤م .
٧٢ـ مصطفى السقا: شرح قصيدة امرئ القيس بكتاب الشعراء الستة للأعلم الشنتمرى. ط (٤) ١٩٧١م .
٧٣ـ ابن المعتز: البديع ، تحقيق : كراتشوفسكى . دار المسيرة ، بيروت ط (١) ١٩٧٩م .
٧٤ـ المفضل الضبى: المفضليات، تحقيق: أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر ط (٦) ١٩٧٤م .
٧٥ـ منير سلطان (د) : البديع فى شعر شوقى، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط(١) ١٩٨٦م .
٧٦ـ النابغة الذبياني: ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ط(٢) ١٩٨٥م .
٧٧ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط (٧) ١٩٨٣م .

٧٨ـ نجيب محفوظ: مجموعة دنيا الله، مكتبة مصر، ط (٣) ١٩٦٣م .
٧٩ـ نجيب محفوظ: رواية الشّحاذ. مكتبة مصر. ط(١) ١٩٦٦ .
٨٠ـ نسيب عريضة: قصيدة (يانفس)، دراسات فى الشعر العربى المعاصر للدكتور شوقى ضيف، ط (٧) ١٩٧٩م .
٨١ـ هوراس: فن الشعر، ترجمة د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط(٣) ١٩٨٨م .
٨٢ـ يعقوب السبيعى: قصيدة (اقتراح) مجلة العربى/ الكويت، ع (مارس ١٩٩٥م) .
٨٣ـ أبو يعقوب المغربى: مواهب الفتاح فى شرح تلخيص المفتاح، القاهرة.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة

٧٤٥٧ / ٩٥
I.S.B.N
977 - 05- 1381 - 4
مطبعة العمرانية للأوفست
٢ش يوسف عثمان ـ العمرانية الغربية ـ الجيزة
تليفون / ٥٣٧٥٥٠